دریافت

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

دریافت

شمارہ - چار

(ISSN # 1814-2885)

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

numl_urdu@yahoo.com
~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

مجلّہ	~~~~~~~~~	دریافت
اشاعت	~~~~~~~~~	سالانہ
شمارہ	~~~~~~~~~	چار - ستمبر دو ہزار پانچ
سرورق	~~~~~~~~~	عابد سیال
ناشر	~~~~~~~~~	نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، H-9، اسلام آباد۔
پریس	~~~~~~~~~	نمل پرنٹنگ پریس، اسلام آباد۔
قیمت	~~~~~~~~~	تین سو روپے
ای میل شعبہ اردو	~~~~~~~~~	numl_urdu@yahoo.com

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد

ترتیب

□

اداریہ

کسی بھی معاشرے میں اجتماعی شعور کی پختگی اور ارتقا میں کتاب کے کردار کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ کتاب ایک حوالے سے استاد کا نعم البدل ہے۔ ایک زمانہ تھا جب علم کے جویا دور دراز کا سفر کر کے نامور اساتذہ کے پاس آتے اور باقاعدہ زانوئے تلمذ تہ کرتے۔ پھر مکاتب کا سلسلہ شروع ہوا تو علم کے پیاسے ان مدرسوں کے باسی بنے لیکن زمانے کی ضرورتوں نے تعلیم کے ساتھ ملازمت کا تصور ایسا پختہ کیا کہ کورس کی کتابیں وجود میں آگئیں جن کا دائرہ بہرحال محدود ہے۔

علم ایک ایسا سمندر ہے جس کی مکمل غواصی تو شاید ممکن نہیں لیکن مختلف کتابوں کے ذریعے ہر دور کا انسان کسی نہ کسی حد تک اپنی پسند کے موتی ضرور تلاش کر لیتا ہے۔ کتاب شخصی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر موجود ہوتی ہے۔ نجی طور پر ہر پڑھا لکھا شخص اپنی پسند کی کچھ کتابیں ضرور جمع کرتا ہے لیکن اس طرح کا ذاتی کتب خانہ شخص کے ساتھ ہی ختم ہو جاتا ہے۔ پھر بڑے نجی ذخیروں کی بات آتی ہے۔ عام طور پر اس طرح کے نادر ذخیرے بھی شخص مذکور کی زندگی تک ہی محفوظ رہتے ہیں۔ لواحقین میں سے کوئی علم دوست نکل آئے تو ٹھیک، ورنہ ایسے ذخیروں کی قسمت فٹ پاتھ ہوتے ہیں۔ لیکن پھر بھی پاکستان مٰیں نجی لائبریریوں کی ایک اچھی خاصی تعداد ہے جہاں اب بھی بہت قیمتی خزانہ موجود ہے۔ تیسری صورت پبلک یا سرکاری لائبریریوں کی ہے۔

ایک زمانہ تھا کہ ہر محلہ میں آنہ لائبریری موجود تھی۔ الیکٹرانک میڈیا کی یلغار نہ تھی اور چھوٹے بڑے سب کتاب پڑھتے تھے۔ کوئی گھر ایسا نہ تھا جہاں کم از کم مسدس حالی اور سعدی کی گلستان و بوستان نہ ہوں۔ میڈیا نے کتاب سے دوری کا راستہ دکھایا، کچھ کتابیں بھی مہنگائی کی زد میں آگئیں۔ چنانچہ ذاتی طور پر گھر میں کتاب رکھنے کا کلچر تقریباً ختم ہو گیا ہے۔ جہاں تک پبلک اور سرکاری لائبریریوں کا تعلق ہے، ان

کے زوال کے دو واضح اسباب ہیں۔ اول لائبریری اب ہماری سرکاری ترجیحات میں شامل نہیں اس لیے لائبریریوں کی عمارتیں جو کبھی منارۂ نور تھیں اب بابل کے اجڑے کھنڈروں کا نمونہ بن گئی ہیں۔ عمارتوں کی زبوں حالی کے ساتھ فرنیچر اور دیگر لوازمات کے لیے بھی فنڈ دستیاب نہیں۔ کتابیں خرید بھی لی جائیں تو ان کو سلیقہ سے رکھنے کی جگہ اور گنجائش نہیں۔ دوم اب لائبریرین صاحبان کی ترجیحات بدل گئی ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب لائبریرین حضرات لائبریری کے ہال کے درمیان بیٹھتے تھے اور انہیں ایک ایک کتاب کا علم ہوتا تھا کہ کہاں رکھی ہے، موجود ہے یا نہیں۔ ایک بزرگ لائبریرین کے بارے میں مشہور تھا کہ انہیں تقریباً ایک لاکھ کتابوں کے نام اور جگہ یاد تھی۔ یہ وہ لوگ تھے جو فنا فی الکتب تھے۔ سفید پگڑیوں والے یہ بزرگ خود بھی کتابوں کے کیڑے تھے، انہیں نہ صرف کتابوں کے نام بلکہ ان کے موضوعات اور مواد کے بارے میں بھی علم ہوتا تھا اور وہ شائقین کتب کی راہنمائی کرتے تھے۔ یہ سنہرا دور ختم ہوا، اب لائبریرین حضرات کی توجہ کمپیوٹر کی طرف ہے۔ وہ کتاب کو دور سے دیکھتے ہیں۔ ان کی پوری کوشش ہوتی ہے کہ ہر چیز پر Digitilisation کا ٹھپہ لگا کر اسے حوالہ کمپیوٹر کر دیا جائے۔

کتابیں مہنگی ہیں، عام لائبریریاں رفتہ رفتہ ختم ہوتی جا رہی ہیں۔ معاشرے میں کتاب بینی کے لیے کوئی ترغیب موجود نہیں۔ کتاب کی اہمیت روز بروز کم ہوتی جا رہی ہے۔ الیکٹرانک میڈیا ہم سے پہلے یورپ میں آیا تھا لیکن وہاں کتاب کلچر ختم نہ ہوا۔ وہاں اب بھی کتاب لاکھوں میں چھپتی ہے اور پڑھی جاتی ہے لیکن ہمارے یہاں الیکٹرانک میڈیا نے معاشرے کی ذہنی تربیت کرنے کے بجائے انسانوں کو سمیٹ کر اپنے سامنے بٹھا لیا ہے۔ کہا جائے گا کہ علم تو میڈیا پر بھی موجود ہے اور اب انٹرنیٹ پر کتابیں بھی موجود ہیں لیکن اوّلاً یہ کہ انٹرنیٹ ابھی صرف شہروں اور شہروں میں بھی مخصوص حلقوں تک محدود ہے۔ دوم ہمارا ایک طبقہ انٹرنیٹ کو کتاب بینی کے بجائے صرف تفریحی بلکہ لچر تفریحی مقاصد کے لیے استعمال کر رہا ہے۔ سوم میڈیا پر صرف

اطلاع (Information) موجود ہے۔ جس تیزی سے سکرین بدلتی ہے اتنی ہی تیزی سے اس کا اثر بھی ختم ہو جاتا ہے جبکہ کتاب آہستگی سے ذہن کے اندر اترنے اور ہمیشہ موجود رہنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

طلبہ میں کتاب بینی کا ذوق پیدا کرنے میں اساتذہ کے کردار کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ ایک زمانے میں سکول اور کالج میں ایک لائبریری پیریڈ ہوتا تھا اور متعلقہ استاد اپنے پیریڈ میں پوری کلاس کو لائبریری میں لے جاتا، یوں طلبہ کی کتاب دوستی کو فروغ ملتا۔ دوسرے اساتذہ پڑھاتے ہوئے کئی کتابوں کا ذکر کرتے اور اپنے مضمون کے حوالے سے کوئی خاص کتاب پڑھنے پر زور بھی دیتے۔ لیکن اب صورت حال بدل چکی ہے۔ افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ اب خود اساتذہ مطالعہ کے ذوق سے محروم ہو چکے ہیں اور ان کی اکثریت ایسی ہے جس نے اپنے آخری امتحان کے بعد اپنے مضمون کی بھی کوئی کتاب نہیں پڑھی۔

معاشرے میں کتاب بینی اور کتاب کے ذوق کے لیے اب مسلسل اور مربوط کوششوں کی ضرورت ہے جس میں سب سے پہلے تو اساتذہ آتے ہیں جو اپنے طلبہ کو کتاب کی اہمیت سے آگاہ کر سکتے ہیں۔ دوسرے میڈیا اور تیسرے سرکاری و غیرسرکاری ادارے کتاب کلچر کے فروغ میں اہم کردار ادا کر سکتے ہیں۔ یہ NGO's کا دور ہے جو مختلف سماجی کام کر رہی ہیں۔ کاش کوئی NGO کتاب کے فروغ اور کتاب شناسی کے لیے بھی کام کرے۔ اس سلسلے میں ہمارے اشاعتی اداروں پر بھی یہ فرض عائد ہوتا ہے کہ وہ سستی کتابیں چھاپیں اور لائبریریوں کو سامنے رکھنے کے بجائے عام شخص کی مالی استطاعت کا خیال کریں۔ کتاب پڑھنے والے اب بھی اچھی خاصی تعداد میں موجود ہیں لیکن کتاب ان کی مالی پہنچ سے دور ہے۔ اشاعتی ادارے بے شک لائبریریوں کے لیے اعلیٰ اور مجلد ایڈیشن چھاپیں لیکن عام شخص کے لیے پیپر بیک میں بھی کتابیں آنی چاہییں۔ یورپ میں یہ تجربہ بہت کامیاب ہے۔ یہ بات طے ہے کہ اگر ہم اپنے معاشرے کو صحیح

معنوں میں باشعور بنانا چاہتے ہیں تو ہمیں کتاب بینی اور کتاب دوستی کی طرف خصوصی اور فوری توجہ دینا پڑے گی اور یہ کام کسی ایک طبقہ یا ادارے کا نہیں بلکہ اسے قومی ترجیح میں شامل کر کے من حیث القوم اس کی اہمیت کو سمجھنا پڑے گا۔

o

''دریافت'' کا چوتھا شمارہ پیش خدمت ہے۔ اس کی پہچان اور معیار اس کے لکھنے والے ہیں۔ ہم ان سب کے شکرگزار ہیں اور امید کرتے ہیں کہ ان کا تعاون ہمیں ہمیشہ حاصل رہے گا۔

بریگیڈئر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان

ڈاکٹر جمیل جالبی

محسنِ اردو ڈاکٹر جون گِل کرسٹ
تعارف، علمی و تاریخی خدمات

جون بورتھ وک گل کرسٹ (۱۷۵۹ - ۱۸۴۱ء) ایڈنبرا (اسکاٹ لینڈ) کا باشندہ تھا۔ اس کی ابتدائی تعلیم وہیں ہوئی اور ایڈنبرا یونیورسٹی ہی سے اس نے طِب کی تعلیم حاصل کی۔ تلاشِ معاش میں پہلے وہ ویسٹ انڈیز گیا اور چند سال رہ کر ۱۷۸۲ء میں بمبئی آ گیا۔ وہاں آ کر اس نے محسوس کیا کہ ہندوستان میں اس کا قیام اس وقت تک بے سود رہے گا جب تک وہ یہاں کی مروجہ عام زبان کا وافر علم حاصل نہ کر لے۔ اپنی انگریزی اردو لغت اور قواعد کے ''ضمیمے'' (Appendix) میں اس نے لکھا ہے کہ اس کے بعد اس نے مصمم ارادہ کرلیا کہ وہ اس زبان کا علم حاصل کرے گا جسے اصطلاحاً مسلمانی (Moors) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے[1]۔ اسی سال وہ شہر سُورت میں بنگال آرمی کے بمبئی دستے میں نائب سرجن کی حیثیت سے شامل ہو گیا اور لشکر کے ساتھ جب اس کا تبادلہ سُورت سے فتح گڑھ ضلع فیض آباد ہوا تو اس نے ایک خط میں لکھا کہ ''کرنل چارلس مورگن کی کمان میں جب بنگال آرمی کے دستے کے ساتھ وہ سُورت سے فتح گڑھ روانہ ہوا تو بے شمار قصبوں اور دیہاتوں سے گزرتے ہوئے اس نے دیکھا کہ وہ زبان، جسے وہ حاصل کر رہا تھا، ہر جگہ بولی جا رہی تھی''[2]۔ قیامِ سُورت کے زمانے ہی میں اس نے اس زبان کی لُغت اور قواعد تیار کرنے کا منصوبہ بنایا۔

۱۷۸۵ء میں اپنے منصوبے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے تنخواہ و الاؤنس

کے ساتھ، ایک سال کی چھٹی کی درخواست دی جو منظور کر لی گئی۔ چھٹی کے بعد اس نے لکھنؤ، فیض آباد، الہ آباد، جون پور، بنارس اور دوسرے مقامات کا سفر کیا تاکہ وہ اپنے منصوبے کے لیے مواد جمع کر سکے[۳]۔ وہ لگن کے ساتھ دن رات اس کام میں لگا رہا اور ۱۷۸۶ء میں اس نے اپنی لغت کا پہلا حصہ مکمل کر لیا اور بورڈ سے درخواست کی کہ اسے بنارس کی زمین داری میں رہنے اور وہاں نیل کی کاشت کرنے کی اجازت دی جائے۔ یہ اجازت اور مزید رخصت بھی اسے مل گئی۔ بنارس کی عمل داری میں اس نے غازی پور میں قیام کیا اور مسٹر چارٹر کے ساتھ مل کر نیل کی کاشت شروع کر دی۔ اس کام میں منافع ہوا لیکن جب وہ دونوں مقامی زمین داروں سے مقدمہ بازی میں پھنس گئے تو چارٹر نے یورپ اور گل کرسٹ نے کلکتہ جانے کا ارادہ کیا۔ عتیق صدیقی نے لکھا ہے کہ ریکارڈ میں اس کا آخری خط ۲۶ر دسمبر ۱۷۹۴ء کا ملتا ہے اور پھر پتا نہیں چلتا کہ ۱۷۹۸ء تک وہ کیا کرتا رہا۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس عرصے میں وہ اپنے علمی کاموں میں مصروف رہا اور اگست ۱۷۹۸ء میں اس نے اپنے کام کی تین جلدیں شائع کر دیں۔ ایک جلد میں لغت، دوسری میں قواعد اور تیسری جلد ضمیمے پر مشتمل تھی۔ اسی سال اس نے ''اورینٹل لنگوسٹ'' (Oriental Linguist) کے نام سے ان تینوں جلدوں کا خلاصہ مرتب و شائع کیا[۴]۔ عتیق صدیقی نے لکھا ہے کہ لغت و قواعد نویسی میں اولیت کا سہرا تو گل کرسٹ کے سر نہیں باندھا جا سکتا لیکن کیفیت کے اعتبار سے اس کا کام فوقیت رکھتا ہے[۵]۔ اس کی لغت کا حصہ اول ۱۷۸۶ء میں، حصہ دوم ۱۷۹۰ء میں، ہندوستانی زبان کی گرامر ۱۷۹۶ء میں، ضمیمہ ۱۷۹۸ء میں اور اورینٹل لنگوسٹ ۱۷۹۸ء میں شائع ہوئے۔ اس کے یہ کام نہ صرف گورنر جنرل ولزلی نے بلکہ انگریز حلقوں میں بھی اس لیے پسند کیے گئے کہ لغت و قواعد کی مدد سے اب اس زبان کا، جو عام طور پر سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جاتی ہے، سیکھنا آسان ہو گیا تھا۔ ان کتابوں کی اشاعت سے اس کی شہرت میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور اب اس نے طب کو چھوڑ کر اسی زبان کی تعلیم و تدریس کو اپنا ذریعۂ معاش بنانے کا ارادہ کر لیا۔ یہ

اس کی زندگی کا ایک اہم موڑ تھا۔ ''اورینٹل لنگوسٹ'' (۱۷۹۸ء) کی اشاعت سے نصابی کتابوں کی فراہمی کا کام بھی ایک حد تک مکمل ہو گیا۔ ۲۲/ اگست ۱۷۹۸ء کو اس نے بورڈ کو لکھا کہ وہ جنوری ۱۷۹۹ء میں انگلستان واپس جانا چاہتا ہے[۶]۔ ولزلی کے علم میں جب یہ بات آئی تو اس نے گل کرسٹ کو اس بات پر آمادہ کر لیا کہ وہ کمپنی کی سرپرستی میں ایک مدرسہ قائم کرے جہاں نو وارد ملازمینِ کمپنی کو ہندوستانی و فارسی زبان کی تعلیم دی جائے۔ گل کرسٹ نے انگلستان جانے کا ارادہ ترک کر دیا اور ''اورینٹل سیمی نری'' کے نام سے ایک مدرسہ قائم کیا جس کے لیے رائٹرز بلڈنگ میں اسے جگہ فراہم کر دی گئی اور یکم فروری ۱۷۹۹ء سے اس مدرسہ نے کام شروع کر دیا۔ کمپنی نے ۲۸ نو واردوں کو تعلیم کے لیے اس تاکید کے ساتھ بھیجا کہ رفتارِ کار کی رپورٹ روزانہ لکھی جائے۔ ان رپورٹوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گل کرسٹ سخت گیر استاد تھا۔ خود بھی حد درجہ محنت کرتا تھا اور اپنے شاگردوں سے بھی سخت محنت کراتا تھا اور جب ۲۷/ مئی ۱۸۰۰ء کو ولزلی نے طلبہ کا امتحان لینے کے لیے ایک کمیٹی مقرر کی تو کمیٹی نے رپورٹ میں ہندوستانی زبان میں طلبہ کی قابلیت اور گل کرسٹ کی محنت دونوں کی تعریف کی[۷]۔ یہ اس مدرسہ کا پہلا اور آخری امتحان تھا۔ اس کے بعد یہ مدرسہ بند کر دیا گیا اور اس کی جگہ ولزلی نے ایک بڑا ادارہ ''فورٹ ولیم کالج'' کے نام سے ۱۰/ جولائی ۱۸۰۰ء/ ۱۷/ صفر 1215ھ کو قائم کر دیا۔ ۱۸/ اگست ۱۸۰۰ء کو ولزلی نے گل کرسٹ کو شعبۂ ہندوستانی کا پروفیسر مقرر کر دیا[۸]۔ اسی کے ساتھ گل کرسٹ کی زندگی کا وہ باب کھل گیا جس کے باعث وہ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں عزت و احترام کے ساتھ زندہ ہے۔

فورٹ ولیم کالج میں آ کر جب اس نے نصابی کتب کی تلاش شروع کی تو معلوم ہوا کہ نہ صرف نصابی کتب موجود نہیں ہیں بلکہ کسی قسم کا موادِ خواندگی بھی موجود نہیں ہے۔ یہ دیکھ کر اس نے ماتحت منشیوں کی مدد سے ''کالج کونسل'' کی اجازت کے بغیر بارہ کتابیں تیار کرائیں اور کلکتہ کے مختلف چھاپے خانوں میں بانٹ دیں تاکہ وہ جلد از جلد انہیں طبع کر

دیں۔ ان بارہ کتابوں میں مسکین کے مرثیے، سنگھاسن بتیسی، شکنتلا ناٹک، اخلاقِ ہندی، مادھونل، بیتال پچیسی ناگری رسم الخط میں اور چار درویش، مثنوی میر حسن، گلستان کا اردو ترجمہ، توتا کہانی، گلشنِ ہند اردو رسم الخط میں اور ''مشقیں'' کے نام سے بارھویں کتاب اردو، ناگری، رومن رسم الخطوں میں شامل تھیں۔ ۱۸۰۱ء کے آخر میں کالج کے سکریٹری نے اسے خط لکھا جس کے جواب مورخہ ۱۲ر جنوری ۱۸۰۲ء کو گل کرسٹ نے لکھا کہ ہندوستانی زبان میں چونکہ طلبہ کی ضرورت پوری کرنے والی کتابیں موجود نہیں ہیں اس لیے اس نے بارہ کتابیں تیار کرا کے طباعت کے لیے دے دی ہیں[9]۔ کالج سیکریٹری نے جواباً اشاعت کے کام کو روکنے کی ہدایت کی اور یہ بھی لکھا کہ اب بغیر اجازت مزید کتابیں تیار نہ کرائی جائیں۔ گل کرسٹ نے اپنے خط میں وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ ''ہندوستانی'' کے پروفیسر کی حیثیت سے یہ اس کی ذمہ داری ہے کہ وہ ایسے کاموں کو آگے بڑھائے جو اس زبان کی ترقی کے لیے مفید ہوں۔ ''ہندوستانی'' ابھی ناپختہ حالت میں اپنے ابتدائی مرحلے میں ہے اور یہ زبان کبھی اپنے سنِ بلوغت کو نہیں پہنچ سکے گی اگر پیدائش کے وقت ہی اسے سخت مالی و رسمی پابندیوں سے جکڑ دیا گیا''[10]۔ ساتھ ہی اس نے یہ بھی لکھا کہ بہ صورت دیگر وہ چند شرائط کے ساتھ سارے اخراجات خود اٹھانے کے لیے تیار ہے۔ گل کرسٹ کی یہ درخواست منظور کر لی گئی اور اس نے بڑے پیمانے پر کتابوں کی اشاعت کا منصوبہ بنا کر ''ہندوستانی پریس'' کے نام سے ایک ادارہ قائم کر دیا۔ خود کالج کے پاس جو ٹائپ اور دوسرا سامانِ طباعت موجود تھا وہ بھی گل کرسٹ کو دے دیا گیا۔ لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کے لیے اس نے تیس منشیوں کے انعام کے لیے ''کالج کونسل'' کو لکھا جو کتر بیونت کے بعد پانچ کے لیے منظور ہوا۔

ایک اور تجویز کے ذریعے گل کرسٹ نے کالج کونسل کو لکھا کہ اس نے مشرقی زبانوں کی طباعت کے لیے یورپی اصولوں کو سامنے رکھ کر ٹائپ میں ایسی تبدیلیاں کی ہیں جو ہندوستانی زبان کے لیے نہایت مفید ثابت ہوں گی۔ اس نے اس کے نمونے بھی کالج

کونسل کو بھجوائے۔ گل کرسٹ کے یہ تجربے آج بھی ہندوستانی پریس کی کتابوں میں دیکھے جا سکتے ہیں [۱۱]۔ گل کرسٹ ہندوستانی کے لیے رومن رسم الخط کا حامی تھا اور اس نے رومن رسم الخط میں بھی ایسی تبدیلیاں کی تھیں جن سے اردو ہندی کی مخصوص آوازیں واضح کی جا سکتی تھیں [۱۲]۔ پریس کے لیے اس نے زرِ کثیر خرچ کر کے نیا ٹائپ ڈھلوایا تاکہ صحیح ہندوستانی تلفظ کے ساتھ کتابیں شائع ہو سکیں۔ ''ہندوستانی'' کو طباعت کی سطح پر جدید دور میں داخل کرنے کے لیے جو خدمات گل کرسٹ نے انجام دیں وہ بھی ناقابلِ فراموش ہیں۔

کالج آ کر جس جوش و خروش سے وہ ''ہندوستانی'' کو کم سے کم وقت میں ترقی دینے کی کوشش کر رہا تھا وہ یقیناً قابلِ تعریف ہے۔ نئے دور کے تقاضوں کے مطابق طرزِ سادہ میں تصنیف و تالیف کے عمل کو جو راستہ گل کرسٹ نے دکھایا وہ دیکھتے ہی دیکھتے تاریخی دھاروں سے آن ملا اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اردو نثر کا راستہ متعین ہو گیا۔ ''ہندوستانی زبان'' کی جو کتابیں گل کرسٹ نے لکھوائیں ان کی تعداد کم و بیش ساٹھ تھی جن میں سے کچھ طبع ہو گئی تھیں، کچھ زیرِ طبع تھیں اور کچھ طباعت کے لیے تیار تھیں اور ۲۳ کے قریب وہ کتابیں تھیں جو طباعت کے لیے تیار کی جا رہی تھیں [۱۳]۔ ان کتابوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ کم وقت میں خود زیادہ کام کرنے اور دوسروں کی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ان سے کام لینے کی اس میں کتنی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ساتھ ہی یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ان کتابوں کے موضوعات میں حد درجہ تنوّع ہے لیکن معیارِ نثر وہی ہے جسے وہ یکساں طور پر سب کتابوں میں برتنا چاہتا تھا۔ گل کرسٹ ''ہندوستانی'' کو ایک ایسی اہم اور بڑی زبان سمجھتا تھا جس میں بے حساب امکانات موجود تھے۔ ''کالج کونسل'' کو جو رپورٹ اس نے بھیجی اس میں اس زبان کے بارے میں واضح طور پر لکھا کہ:

> ''یونانی و لاطینی (زبانیں) اب برطانیۂ عظمیٰ میں استعمال سے زیادہ اپنی قدامت کی وجہ سے محترم سمجھی جاتی ہیں۔ اور فرانسیسی (زبان)،

اگر ہم اپنی دیسی زبان (انگریزی) سے اس کا مقابلہ کریں تو وہ بھی (اب) معمولی قدر و قیمت کی مالک ہے۔ اگر ہم مشابہت کے تعلق سے دیکھیں تو ''ہندوستانی'' (زبان) بھی ہندوستان کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں اسی طرح بلندیاں طے کرے گی (اگر وہ مخالفانہ و نامبارک حالات میں جبر و بے چارگی کا شکار نہ ہوئی) جس طرح انگریزی (زبان) نے ہمارے اپنے ملک میں، ایسی ہی صورتِ حال میں، عروج کے زینے طے کیے تھے .... ''[14]

معلوم ہوتا ہے کہ گل کرسٹ کی اپیل کو ''کالج کونسل'' نے اس لیے مسترد کر دیا کہ ''کمپنی کے نظماء'' خود کالج کی اسکیم ہی کو مسترد کر چکے تھے اور اس صورت میں گل کرسٹ کے طباعتی پروگرام کو کھلی چھٹی دینا حکمتِ عملی کے خلاف تھا۔

ایک طرف یہ اختلاف کہ گل کرسٹ کا طباعتی منصوبہ منجمد کر دیا گیا اور دوسری طرف اسے یہ بھی شکایت تھی کہ دوسرے پروفیسروں کے مقابلے میں اس کی تنخواہ بھی نسبتۃً کم تھی۔ عربی کے پروفیسر جون بیلی کو تنخواہ کے علاوہ ایک ہزار روپیہ عربی مترجم کی حیثیت سے بھی دیا جا رہا تھا۔ گل کرسٹ نے لکھا کہ ہندوستانی شعبے کو ہندوستانی کے ترجمے کا کام سونپا جائے اور یہ الاؤنس اسے دیا جائے[15]۔ یہ بھی منظور نہ ہوا۔ ان سب باتوں سے وہ اتنا دل برداشتہ ہوا کہ انگلستان لوٹ جانا چاہتا تھا لیکن ولزلی کی ترغیب پر اس نے اس بار بھی ارادہ ملتوی کر دیا لیکن چند ماہ بعد ہی اس نے خرابیِ صحت کی بنیاد پر اچانک استعفاء دے دیا۔ عتیق صدیقی نے مارش مین کے حوالے سے بتایا ہے کہ اس کی فوری وجہ یہ تھی کہ کالج کے سالانہ مباحثہ میں گل کرسٹ نے یہ موضوعِ بحث مقرر کیا تھا کہ: ''ہندوستان کے لوگ انجیل کی تعلیمات کو اس وقت جلد ہی قبول کر لیں گے جب وہ عیسائی تصورات کا مقابلہ اپنے اپنے صحائف سے کرنے کے قابل ہو جائیں گے''[16]۔ اس موضوع سے کالج کے منشیوں (ہندو مسلمان دونوں) میں ایک شورش برپا ہو گئی جو آگ کی طرح تیزی سے

پھیلنے لگی۔ ولزلی نے اس صورت حال کو دیکھ کر ''موضوع بحث'' کو تبدیل کرنے کا حکم دیا جس سے دل برداشتہ ہو کر ۲۳ر فروری ۱۸۰۴ء کو اس نے استعفاء دے دیا جو منظور کر لیا گیا۔ اسی کے ساتھ گل کرسٹ کا منصوبہ ادھورا رہ گیا اور ''ہندوستانی'' کو ترقی دینے کا خواب پورا نہ ہو سکا۔

انگلستان پہنچ کر وہ اپنے وطن ایڈنبرا چلا آیا۔ یہیں ۳۰ر اکتوبر ۱۸۰۴ء کو ایڈنبرا یونیورسٹی نے اپنے قدیم و نامور طالب علم گِل کرسٹ کو ایل ایل ڈی کی اعزازی ڈگری دی[۱۷]۔ کچھ عرصے بعد وہ لندن چلا آیا اور ہندوستانی زبان کے بارے میں کئی لیکچر دیے۔ اپنی چند کتابوں کی از سرِنو تدوین کی۔ سیاسی موضوعات پر چند کتابیں لکھیں۔ کچھ عرصے بعد وہ پھر ایڈنبرا آ گیا اور یہاں تجارت کی غرض سے ایک ''کمپنی'' اور ''بنک اوف ایڈنبرا'' کے نام سے ایک بنک قائم کیا لیکن شاید یہ کام اس کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا[۱۸] اس لیے نیل کی کاشت و تجارت کی طرح وہ یہاں بھی ناکام رہا۔ ۱۸۱۶ء میں وہ پھر لندن چلا آیا اور ''کمپنی'' کے ملازمین کے لیے ہندوستانی زبان سکھانے کی غرض سے کلاسیں شروع کیں۔ دو سال بعد کمپنی نے اسے پروفیسر کا منصب دے دیا لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ کام نہ کر سکا اور جب اختلاف کی وجہ سے ۱۸۲۵ء میں کمپنی نے اپنا ہاتھ کھینچ لیا تو ۱۸۲۶ء میں تدریس کا کام ڈنکن فاربس کے سپرد کر کے الگ ہو گیا اور عمر کے آخری حصے میں پیرس چلا آیا اور وہیں ۹ر جنوری ۱۸۴۱ء کو اس نے وفات پائی۔

لندن آ کر اس نے کم و بیش دس کتابیں اور شائع کیں لیکن وہ کام، جو اس نے ہندستان میں دورانِ قیام اور خصوصاً فورٹ ولیم کالج میں انجام دیا تھا، وہ کام ہے جس نے اردو و ہندی ادب کی تاریخ میں اسے امر بنا دیا ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' گل کرسٹ نے لکھوائی اور شائع کی۔ شیر علی افسوس کی ''باغِ اردو'' (ترجمہ گلستان) وہ پہلی کتاب ہے جو فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوئی۔

گِل کرسٹ بے قرار روح کا مالک اور خواب دیکھنے والا انسان تھا۔ جو مقصد

اس کے سامنے ہوتا اس پر تن من دھن سے لگ جاتا اور لگن کے ساتھ دن رات ایک کر کے اسے حاصل کر لیتا۔ مزاجاً وہ زود رنج اور تند خو تھا۔ زود رنجی کا یہ عالم کہ ہیڈلے نے جب اپنی لغت پر نظرِ ثانی کی اور بغیر حوالے کے اس کی ''لغت'' سے متعدد الفاظ و معانی شامل کر لیے تو اس نے اپنی اگلی کتاب ''دی اورینٹل لنگوسٹ'' میں ہیڈلے کی لغت کا انتہائی تحقیر کے ساتھ ذکر کیا۔ انگلستان میں جب کمپنی نے اسے الگ کر دیا (۱۸۲۵ء) تو اس نے ایک کتاب لکھی جس میں کمپنی اور اس کے ہواخواہوں کو دل کھول کر برا بھلا کہا[19]۔ وہ دردِ سر کی وجہ سے چڑچڑا ہو گیا تھا لیکن خود کام کرنے اور دوسروں سے کام لینے کی اس میں غیر معمولی صلاحیت تھی۔ وہ جوہر شناس تھا۔ اگر وہ فورٹ ولیم کالج میں آٹھ دس سال اور رہ جاتا تو اردو ادب کو نئے نئے مصنفین کی تازہ صلاحیتوں سے مالا مال کر دیتا۔ شیر علی افسوس نے جو قطعہ ''در تعریف مسٹر گل کرسٹ'' کہا تھا اس میں اس کی انھیں صلاحیتوں پر روشنی ڈالی تھی:

پیشوائے صاحبانِ عقل مسٹر گل کرسٹ	صاحبِ عالی طبیعت، صاف طینت، باصفا
تو ہر اک فن کا محقق ہے نہیں کچھ اس میں شک	مرتبہ غایت کو پہنچا ہے تری تحقیق کا
جامع الفاظِ اردو دہر میں تو ہے فقط	خوبیٔ تالیف تیری کوئی کب ہے جانتا
خصلتیں نیکوں کی جتنی ہیں وہ تجھ میں جمع ہیں	تیری مدّاحی جہاں تک کیجیے ہے وہ بجا[20]

فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہونے والے منشی عام طور پر، صاحب علم وفن ہونے کے باوجود غیر معروف تھے اور ان میں سے کوئی بھی صاحبِ تصنیف نہیں تھا۔ گل کرسٹ نے ان کی پوشیدہ صلاحیتوں کو بھانپ کر جو کام ان سے لیا ان کی تصانیف اس کی جوہر شناسی کا کھلا ثبوت ہیں۔ شیر علی افسوس (تاریخ تقرر: ۱۵/ اکتوبر ۱۸۰۰ء)، کاظم علی جوان (۱۰/ نومبر ۱۸۰۰ء)، مظہر علی وِلا (۱۰/ نومبر ۱۸۰۰ء)، بہادر علی حسینی (۴/ مئی ۱۸۰۱ء)، تارنی چرن متر (۴/ مئی ۱۸۰۱ء)، میر امّن (۴/ مئی ۱۸۰۱ء)، حیدر بخش حیدری (۴/ مئی ۱۸۰۱ء) للو لال کوی (۷/ جون ۱۸۰۲ء)، خلیل علی خاں اشک (۹/ اگست ۱۸۰۳ء) وغیرہ۔

شعبۂ ہندوستانی سے وابستہ ہونے سے پہلے، اردو زبان سے تعلق رکھنے والے بڑے حلقوں میں بھی غیرمعروف تھے لیکن جب گل کرسٹ کی ہدایات کے مطابق انھوں نے تصنیف و تالیف کا کام کیا تو آج وہ اردو ادب کی تاریخ کا سدا رہنے والا حصہ بن گئے ہیں۔ عتیق صدیقی نے روبک کی تالیف کی مدد سے منشیوں کی جو فہرست تیار کی ہے[۲۱] اس میں کالج کے ۴۲ منشیوں کے ساتھ دس ان مؤلفین کی فہرست بھی دی ہے جو کالج سے ملازم کی حیثیت سے تو وابستہ نہیں تھے لیکن گل کرسٹ نے ان سے بھی تصنیف، تالیف اور ترجمے کا کام لیا تھا[۲۲] اور جن میں نہال چند لاہوری، مرزا علی لطف، بنی نرائن وغیرہ شامل ہیں۔ گل کرسٹ جن سے کام لیتا، ان کے حقوق کا بھی خیال رکھتا۔ اگر ہندوستانی زبان کو فارسی و دیوناگری دونوں رسم الخطوں میں ہندوستان کی مرکزی زبان کے طور پر تسلیم کر لیا جاتا تو تاریخ اس طرف نہ مڑتی جس طرف آج وہ مڑی ہوئی نظر آتی ہے۔ تنگ نظری، تنگ دلی اور تعصب قوموں کی وہ بیماریاں ہیں جو خود سوزی و خودکشی ہی کی ایک صورت ہیں۔

گل کرسٹ انگریزی زبان کا شاعر بھی تھا۔ اس کی نظمیں ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مرتب و شائع کر دی ہیں۔ انگریزی زبان میں اس کی نثر کی توانائی سے اس کی شخصیت کی توانائی کا پتا چلتا ہے۔ اس سے متعدد تصانیف یادگار ہیں۔ ہندوستان میں قیام کے دوران (۱۷۸۲ - ۱۸۰۴ء) اس نے ''ہندوستانی'' زبان سے متعلق سترہ کتابیں لکھیں جن کی تفصیل عتیق صدیقی نے درج کی ہے[۲۳]:

۱۔ ''اے ڈکشنری، انگلش اینڈ ہندوستانی'':

(A Dictionary, English and Hidoostani)

اس لغت میں انگریزی لفظ کے اردو معنی، رومن و اردو رسم الخط میں، درج کیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا حصہ کلکتہ سے ۱۷۸۶ء میں اور دوسرا حصہ ۱۸۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ''ہندوستانی فیلولوجی'' (Hindoostani Philology) کے نام

سے ایک جلد میں ایڈنبرا سے ۱۸۱۰ء میں شائع ہوا جس میں معنی صرف رومن رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ اس کا تیسرا ایڈیشن ۱۸۲۵ء میں اور چوتھا ایڈیشن ۱۸۵۰ء میں لندن سے شائع ہوئے۔ ہندوستانی زبان سے متعلق یہ انیسویں صدی کا ایک بڑا اور اہم کام ہے۔

۲۔ ''اے گرامر اوف دی ہندوستانی لینگویج''

اس میں گل کرسٹ نے ہندوستانی زبان کی قواعد اور صرف ونحو کے اصول، زبان سیکھنے اور سکھانے کے لیے بیان کیے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۷۹۶ء اور دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۹ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے۔

۳۔ ''اپینڈکس'' (Appendix)

یہ تالیف گل کرسٹ کی لغت اور قواعد کا ضمیمہ ہے جس میں معنی رومن رسم الخط میں درج کیے گئے ہیں۔ ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

۴۔ ''دی اورینٹل لنگوسٹ'' (The Oriental Linguist)

یہ تالیف ۱۷۹۸ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔ اس میں عام فہم زبان میں ہندوستان کی مقبولِ عام زبان کا تعارف کرایا گیا ہے اور ساتھ ہی کثرت سے انگریزی الفاظ کے ہندوستانی میں اور ہندوستانی الفاظ کے انگریزی میں معنی درج کیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ سادہ زبان میں مفید مکالمات بھی دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی قصص و حکایات اور نظمیں بھی درج کی گئی ہیں تاکہ زبان سیکھنے والے بول چال کی زبان کی مشق کر سکیں۔ فوجی طلبہ کی ضرورت کے لیے فوجی ساز و سامان کے انگریزی و ہندوستانی نام بھی شامل کیے گئے ہیں۔

۵۔ ''دی اینٹی جارگونسٹ'' (The Anti Jargonist)

اس میں پہلے ہندوستانی زبان کے موضوع پر مقدمہ لکھا گیا ہے اور پھر متعدد الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں۔ ۱۸۰۰ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔

۶۔ ''اے نیو تھیوری اوف پرشین وَربز''

(A New Theory of Persian Verbs)

اس میں افعال و مصادر فارسی اور ان کے ہندوستانی و انگریزی مترادفات دیے گئے ہیں۔ اس کا پہلا ایڈیشن ہرکارہ پریس کلکتہ سے ۱۸۰۱ء اور کلکتہ ہی سے دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۴ء میں شائع ہوا۔

۷۔ ''ہندوستانی ایکسرسائزیز'' (Hindoostani Excercises)

فورٹ ولیم کالج میں ہندوستانی زبان کے پہلے اور دوسرے امتحانات کے لیے مشقیں فراہم کی گئی ہیں۔ یہ کتاب بھی کلکتہ سے ۱۸۰۱ء میں شائع ہوئی۔

۸۔ دی اسٹرینجرس ایسٹ انڈیا گائڈ ٹو دی ہندوستانی یا دی گرینڈ لینگویج آف انڈیا امپروپرلی کالڈ مُورس'' (The Strangers East India Guide to the Hindoostani or the Grand Language of India Improperly called Moors)

یہ کتاب کلکتہ سے پہلی بار ۱۸۰۲ء میں، دوسری بار ۱۸۰۸ء میں اور تیسری بار لندن سے ۱۸۲۰ء میں شائع ہوئی۔ انگریزی دانوں کے لیے ہندوستانی زبان سیکھنے کے لیے یہ مفید رہنما کتاب ہے۔

۹۔ ''دی ہندوستانی ڈائریکٹری اور اسٹوڈنٹس انٹروڈکٹر ٹو دی ہندوستانی لینگویج''

(The Hindoostani Directory or Students Introductor to the Hindoostani Language)

اس میں اصولِ تلفظ و صحیح قرأت اور علم ہجا و اصولِ املا کی وضاحت کی گئی ہے اور ساتھ ہی ہندوستانی زبان کے عام اصولِ گرامر بھی بیان کیے گئے ہیں۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء۔

۱۰۔ دی ہندوستانی پرنسپلس (The Hindoostani Principles)

اس میں طلبہ کے لیے ہندوستانی قواعد کے اصولوں کی وضاحت کی گئی ہے۔

مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء۔

۱۱۔ ''پریکٹیکل آوٹ لائنز یعنی اے اسکیچ اوف ہندوستانی اورتھوئے پی''

(Practical Outlines or a sketch of Hindustani Orthoepy)

اس میں ہندوستانی زبان کے الفاظ کے صحیح تلفظ کے بارے میں وضاحت کی گئی ہے۔ انگریز طلبہ کی آسانی کے لیے صحیح تلفظ کو رومن رسم الخط میں درج کیا گیا ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

۱۲۔ ''دی ہندوستانی عربیک مرر''

(The Hindoostani-Arabic Mirror)

اس میں وہ عربی الفاظ جمع کیے گئے ہیں جو ہندوستانی زبان میں مستعمل ہیں اور جن کا جاننا طلبہ کے لیے ضروری ہے۔ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۰۲ء

۱۳۔ ''دی ہندوستانی مینوَل یعنی دی کاس کیٹ اوف انڈیا''

(The Hindoostani Manual or the Casket of India)

یہ کتاب کالج کے طلبہ کی نصابی ضرورت کے لیے، اردو و ناگری رسم الخط میں، کالج کے منشیوں کی مدد سے مرتب کی گئی۔ اس میں کالج کے منشیوں کی ان کتابوں کے اقتباسات شامل کیے گئے ہیں جو زیرِ طبع تھیں اور ''کالج کونسل'' نے کالج کے خرچ پر ان کی طباعت روک دی تھی۔ یہ کلکتہ سے ۱۸۰۲ء میں شائع ہوئی۔

۱۴۔ ''دی ہندی رومن اورتھوئے پی گرافیکل الٹی میٹم''

(The Hindee Roman Orthoepigraphical Ultimatum)

اس میں مشرق اور مغرب کی زبانوں کے صوتی نظام کے اصولوں کو منظم طریقے سے بیان کر کے زبانِ مشرق یعنی ''ہندوستانی'' کے عملی اصول بیان کیے گئے ہیں۔ گل کرسٹ نے رومن رسم الخط میں، ہندوستانی آوازوں کے تعلق سے جو ترمیمیں کی تھیں

ان کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔ اس میں گل کرسٹ کے انگریزی ''پیش لفظ'' کے علاوہ شکنتلا ناٹک بھی رومن رسم الخط میں شامل ہے۔

۱۵۔ دی ہندی اسٹوری ٹیلر (The Hindee Story Teller)

یعنی نقلیاتِ ہندی

دو حصوں میں یہ کتاب بیک وقت رومن، ناگری اور فارسی رسم الخطوں میں مرتب و شائع کی گئی۔ پہلا حصہ ۱۸۰۲ء میں اور دوسرا حصہ ۱۸۰۳ء میں ''ہندوستانی پریس'' کلکتہ سے شائع ہوا۔ پہلے حصے کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۰۶ء میں شائع ہوا۔ نقلیات اول و دوم مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی میں پہلے ایڈیشن کے سراوراق کے عکس بھی شائع کیے گئے ہیں۔ ''نقلیات'' جمع کرنے اور ترجمہ، ترتیب و تدوین کا سارا کام صدر منشی میر بہادر علی حسینی نے کیا۔ خود گل کرسٹ نے ۱۹/ اگست ۱۸۰۳ء کی رپورٹ میں لکھا کہ ''صدر منشی میر بہادر علی حسینی نے اپنے گھر پر مختلف مآخذ سے نقلیات کی تلاش و جمع آوری کر کے انھیں ہندوستانی میں ترجمہ کیا۔ اس کام میں گاہ گاہ انھوں نے دوسرے منشیوں سے بھی مدد لی[۲۵]۔ ساتھ ہی گل کرسٹ کی ہدایت کے مطابق زبان و بیان اور لفظیات کو سنوار کر طرزِ سادہ کے مطابق بنایا۔ یہ ''نقلیات'' اس طرح میر بہادر علی حسینی کی تالیف ہیں۔ دو سو روپے معاوضے کے لیے بھی گل کرسٹ نے میر حسینی ہی کا نام بھیجا تھا۔ گل کرسٹ نے ان ''نقلیات'' کو دیوناگری رسم الخط میں منتقل کرایا اور خود انھیں رومن رسم الخط میں ڈھال کر ایک مفصل مقدمہ لکھا اور ان نقلیات کو ایک جلد میں تینوں رسم الخطوں میں ایک ساتھ شائع کر دیا۔ اس جلد کے مرتب[۲۶] گل کرسٹ ہیں لیکن ''نقلیات'' کے مؤلف میر بہادر علی حسینی ہیں۔

۱۶۔ دی اورینٹل فیبولسٹ (The Oriental Fabulist)

اس میں حکایات لقمان (Aesop's Tales) کو ہندوستانی، فارسی، عربی، برج بھاشا اور سنسکرت میں ترجمہ کر کے انھیں رومن رسم الخط میں لکھا گیا ہے۔ یہ ترجمے ان زبانوں کو جاننے والوں نے اپنی اپنی زبانوں میں کیے اور گل کرسٹ نے ان سب کو رومن

رسم الخط میں لکھ کر پیش کر دیا۔ اس میں گل کرسٹ نے اپنا ترمیم کردہ رومن رسم الخط استعمال کیا تھا جس کے اصول روبک نے اپنی کتاب میں بھی دیے ہیں[۲۷]۔

۱۷۔ ''دی مورل پری سیپٹر'' یعنی اخلاق ہندی

(The Moral Preceptor or Akhlaq-e-Hindee)

یہ کتاب ایک زبان سے دوسری زبان سکھانے کے مقصد کو سامنے رکھ کر مرتب کی گئی ہے۔ اس میں ''پند نامۂ سعدی'' کا منظوم انگریزی ترجمہ شامل ہے جسے گل کرسٹ نے رزمیہ طرز میں کیا تھا اور ساتھ ہی اس میں گلیڈ وِن (Gladwin) کا نثر میں کیا ہوا انگریزی ترجمہ بھی شامل ہے۔ آخر میں مظہر علی خاں ولا کا ترجمۂ پند نامہ سعدی ''ہندوستانی'' منظوم بھی شامل ہے۔ ۱۸۰۳ء میں یہ کتاب ہندوستانی پریس کلکتہ سے شائع ہوئی۔

۱۸۔ ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ''

یہ ہندوستانی زبان میں لکھا گیا ہے۔ گل کرسٹ نے ''اے گرامر اوف دی ہندوستانی لینگویج'' سے ایک قواعد انگریز طلبہ کی تعلیم کے لیے انگریزی زبان میں ۱۷۹۶ء میں لکھی تھی۔ رسالہ گل کرسٹ اردو میں لکھا گیا ہے اور اس میں عربی اصولِ قواعد کے مطابق اردو قواعد لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۲۰ء میں ہندوستانی پریس کلکتہ سے ''قاعدہ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے شائع ہوئی۔ اس وقت گل کرسٹ کو ہندوستان سے گئے سولہ برس ہو چکے تھے۔ ''طبقات الشعرائے ہند'' میں لکھا ہے کہ ''ایک رسالہ بنام قواعدِ اردو جو کہ بنام رسالۂ گل کرسٹ اردو زبان کے صرف ونحو میں چھاپا گیا ہے۔ میر بہادر علی حسینی کی تصنیف ہے[۲۸]۔ قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ حسینی نے یہ رسالہ گل کرسٹ کی فرمائش پر لکھ کر اسے پیش کیا تھا اور اس کو بنیاد بنا کر گل کرسٹ کا ارادہ اسے انگریزی زبان میں اپنے طور پر لکھنے کا تھا۔ لیکن وہ یہ کام نہ کر سکا اور پروفیسری سے استعفاء دے کر انگلستان چلا گیا۔ بعد میں، افادیت کے پیش نظر، اسے ''قاعدۂ ہندی ریختہ

عرف رسالہ گل کرسٹ'' کے نام سے ۱۸۲۰ء میں چھاپ دیا گیا۔ ڈاکٹر انصاراللہ نظر کی رائے یہ ہے کہ یہ گل کرسٹ ہی کی تالیف ہے[۲۹]۔

گل کرسٹ کی کتابوں کی اس فہرست کو دیکھیے تو یہ سب طلبہ کی نصابی اور اساتذہ کی تدریسی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے لکھی گئی ہیں۔ ہندی ریختہ (اردو) سے اسے گہرا لگاؤ تھا اور وہ اردو ہندی کو ایک دوسرے کے قریب لانے کے لیے اسے ''ہندوستانی'' کے نام سے موسوم کر کے رومن رسم الخط میں لکھنے کا حامی تھا۔ اس نے اسی لیے ترمیم و اضافہ کر کے ان زبانوں کے صوتی نظام کو رومن رسم الخط میں سمویا تھا۔ اس نے اردو طباعت میں بھی اہم خدمات انجام دیں[۳۰]۔ اردو املا، اعراب اور رموزِ اوقاف پر توجہ دے کر زبان کی ترقی و تدریس میں ان کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ اس نے کالج کے منشیوں سے بول چال کی سادہ نثر میں جو کتابیں لکھوائیں، ان میں سے اکثر آج بھی غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں۔ تصنیف، تالیف، ترجمہ، طباعت، املا وغیرہ میں جدید تقاضوں کو شامل کر کے اس نے اردو زبان کو دور جدید کے دائرے میں لا کھڑا کیا۔ یہ وہ خدمات ہیں جن کے لیے ہماری تاریخ اسے ہمیشہ یاد رکھے گی۔ اس سطح پر کالج کا کوئی دوسرا پروفیسر مثلاً ولیم ہنٹر، جون ولیم ٹیلر، تھامس روبک، ولیم پرائس، فرانسس گلیڈون وغیرہ نہیں آتا۔

•••○•○•••

حوالہ جات

۱۔ Gilchrist: Appendix, PX referred in Origins of Modern Hindustani Literature by M.Atique Siddiqi, P 21, Aligarh 1963.

۲۔ Ditto

۳۔ Ditto

۴۔ Origins of Modern Hindustani Literature, M Atique Siddiqi, P 25-26, Aligarh, 1963

۵۔ Ditto, P 30

۶۔ ایضاً، ص ۳۱

۷۔ ایضاً، ص ۳۴

۸۔ ایضاً، ص ۳۵

۹۔ ایضاً، ص ۳۵

۱۰۔ ایضاً، ص ۳۶

۱۱۔ ان تبدیلیوں کی تفصیل حفیظ الدین احمد نے اپنی کتاب ''خرد افروز'' جلد دوم میں ص ۲۸۷-۲۹۰ پر دی ہیں۔ مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵ء

۱۲۔ رومن رسم الخط میں گل کرسٹ کی تبدیلیوں اور نمونوں کے لیے دیکھیے:

Origins of Modern Hindustani Literature: Somee Material Gilchrist Letters, M. Atique Siddiqi, (See under the Heading: Illustrations)

۱۳۔ گل کرسٹ اور اس کا عہد، عتیق صدیقی، ص ۱۷۱-۱۷۵، انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دہلی ۱۹۷۹ء

۱۴۔ Origin of Modern Hindustani Literature, M.Atique Siddiqi, P 38, Aligarh 1963

۱۵۔ ایضاً، ص ۴۰

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۱

۱۷۔ Gilchrist and the Language of Hindoostan, S.R.Kidwai, P 57, New Delhi, 1972.

۱۸۔ ایضاً، ص ۵۸

۱۹۔ ایضاً، ص ۵۸

۲۰۔ کلیاتِ افسوس مرتبہ سید ظہیر احسن، ص ۲۲۹، ادارہ تحقیقاتِ اردو، پٹنہ ۱۹۶۱ء

۲۱۔ The Annals of the College of Fort William, Thomas Roebuek,P 21-45, P 46-51 and P 52-55, Calcutta 1819.

۲۲۔ گل کرسٹ اور اس کا عہد، محمد عتیق صدیقی، ص ۱۷۶-۱۷۸، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ,۱۹۷۹ء

۲۳۔ Origin of Modern Hindustani Literature, M. Atique Siddiqi, P156-158, Aligarh, 1963.

۲۴۔ نقلیات ہندی، جلد اول و دوم، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ ص ۲-۳، اورینٹل کالج لاہور، ۱۹۷۹ء

۲۵۔ Origin of Modern Hindustani Literature, M. Atique Siddiqi, P134, Aligarh, 1963.

۲۶۔ ٹامس روبک نے اپنی کتاب میں اسی جلد کی طرف اشارہ کیا ہے:

The Annals of the College of Fort William,

تھامس روئے بیک، ص ۲۴، کلکتہ ۱۸۱۹ء

۲۷۔ ایضاً، ص IV

۲۸۔ تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۲۵۸، دہلی ۱۸۴۸ء

۲۹۔ ''قاعدۂ ہندی ریختہ عرف رسالہ گل کرسٹ'' مرتبہ ڈاکٹر محمد انصار اللہ، ص ۱۸-۲۴، علی گڑھ، ۱۹۷۳ء

۳۰۔ خرد افروز (جلد دوم)، حفیظ الدین احمد، مرتبہ مشتاق حسین، ص ۲۸۷-۲۹۰، مجلس ترقی اردو لاہور، ۱۹۶۵ء

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن

منٹو کی ایک اہم نو دریافت خود نوشت سوانحی تحریر

پچھلے برس ۲۰۰۴ء میں ترقی پسند ادب کے ترجمان ''انگارے'' کے مرتب عزیز مکرم ڈاکٹر سید عامر سہیل نے، منٹو کی پچاس ویں برسی کی مناسبت سے ''انگارے'' کے مجوزہ: ''سعادت حسن منٹو نمبر'' کے لیے مجھ سے منٹو کی کسی قلمی تحریر وغیرہ کے بارے میں استفسار کیا، نوادر کے میرے ذخیرے میں منٹو کی کوئی قلمی تحریر نہیں تھی۔ یہ فرمائش پوری نہ کر سکا، مجھے سہیل صاحب کو، ڈاکٹر علی ثنا بخاری سے متعارف کرانے کی مسرت ضرور حاصل ہوئی، جو عہدِ موجودہ میں منٹو کے ایک بہت سیریس اسکالر ہیں اور جنہوں نے پنجاب یونیورسٹی لاہور سے سعادت حسن منٹو پر تحقیقی کام کر کے پی ایچ۔ڈی کی سند فضیلت پائی۔

منٹو کی کسی قلمی تحریر کے اپنے ذخیرے میں ناموجود ہونے پر بے اختیار، دل میں یہ آرزو پیدا ہوئی ''کاش! کہ مجھے ان کی کوئی تحریر مل سکے۔'' اللہ کے کرم ہائے بے حساب، اور اللہ کے بندوں کی مجھ پر عنایاتِ بے شمار کی کوئی حد ہے، نہ اور چھور کہ مجھے سال جاریہ (۲۰۰۵ء) میں منجملہ سعادت حسن منٹو، بہت سے اکابرِ ادب کی اہم قلمی تحریریں ملیں۔ یہاں ایسے چند منتخب اسماء کا ذکر کرتا ہوں جن کی قلمی تحریریں میرے ذخیرۂ نوادر کا تازہ اضافہ ہیں:

''سر شیخ عبدالقادر، پطرس بخاری، برجموہن دتاتریہ کیفی، صغرا بیگم ہمایوں، مولانا غلام رسول مہر، فرحت اللہ بیگ، قاضی عبدالغفار، حسن نظامی، ن۔م۔راشد، تلوک چند محروم، معین احسن جذبی، احمد فراز، محسن احسان، خاطر غزنوی، رضا ہمدانی، فارغ بخاری، شوکت

واسطی، سید آلِ رضا، ساغر نظامی، احمد ندیم قاسمی، خواجہ محمد شفیع دہلوی، خمار بارہ بنکوی، ملّا رموزی، احسان دانش، اختر انصاری (علیگ)، کوثر چاند پوری، بیگم سلمیٰ تصدق حسین، محی الدین قادری زور، جوش ملیح آبادی، میاں بشیر احمد، بیگم زاہدہ خلیق الزماں، ڈاکٹر رشید جہاں، فراق گورکھپوری، محمد حسین عرشی امرتسری، نسیم انہونوی، الیاس برنی، صفی لکھنوی، میرزا ثاقب لکھنوی، مرزا فدا علی خنجر، یاس یگانہ چنگیزی، سید حسن امام، انصار ناصری، یوسف ظفر، میکش اکبر آبادی، ارشد تھانوی، شوکت تھانوی، نواب محمد اصطفا خاں، فیّاض علی (ایڈووکیٹ)، امین سلونوی، سلام مچھلی شہری، ماہر القادری، حامد اللہ افسر، علی عباس حسینی، مجنوں گورکھپوری، شیر محمد اختر، نہال سیوہاروی، عباد اللہ اختر، محمد منیر الدین چغتائی، رشید اختر ندوی، پروفیسر احمد علی، ایم۔ڈی تاثیر، کنہیّا لال کپور، سلطان حیدر جوش، خواجہ احمد عباس، غلام عباس، شفیق الرحمٰن، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر اور سعادت حسن منٹو۔"

شعر و ادب کے ان اکابر کی اصل قلمی تحریریں میرے ذخیرہ نوادر کا قیمتی اضافہ ہیں۔ یہاں سعادت حسن منٹو کی ایک اہم خودنوشت سوانحی تحریر کا تعارف مقصود ہے جو منٹو کے احوال کے ضمن میں ایک بیش قیمت اور نو دریافت ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔

ادارہ فیروز سنز (لاہور) کے ڈاکٹر عبدالوحید[1] نے اپنے معروف طباعتی و اشاعتی ادارے فیروز سنز لمیٹڈ کی جانب سے شائع ہونے والے نثر نگاروں اور شاعروں کے ایک انتخاب کے لیے متعدد صاحبِ طرز اہلِ قلم سے اپنے خیالات لکھ بھیجنے، نیز اپنی تصویر عطا کیے جانے کی تحریک کی تھی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر عبدالوحید کا ایک عمومی مکتوب (تحریر ستمبر ۱۹۴۳ء) میرے پیشِ نظر ہے۔

عبدالوحید خاں صاحب کی اس فرمائش کی تائید اور پیروی میں شوکت تھانوی نے بھی اپنے بعض احباب کو توجہ دلائی اور انہیں تصویر نیز اپنے حالات لکھ بھیجنے پر آمادہ کیا۔ اس سلسلے کے ایک دو اصل دستخطی خط بھی میرے ذخیرے میں ہیں۔ ۱۵ نومبر ۱۹۴۳ء کے شوکت تھانوی کے ایک خط کی متعلقہ عبارت یہ ہے:

''......... میں یہ خط لکھ کر آپ کو ایک خاص تکلیف دینا چاہتا ہوں اور مجھے امید ہے کہ اوّل تو ادبِ اردو کے لیے ورنہ شوکت کے لیے آپ یہ تکلیف ضرور گوارا کریں گے۔

قصہ دراصل یہ ہے کہ ہندوستان کا مشہور ادارہ فیروز سنز لاہور ادبائے اردو کا ایک ایسا مبسوط اور مصوّر تذکرہ مرتب کر رہا ہے جس میں انیسویں اور بیسویں صدی کے فاضل اور صاحبِ طرز ادیبوں اور شاعروں کے حالات کے علاوہ ان کا نمونۂ انشاء یا نمونۂ کلام بھی پیش کیا جائے گا۔

اس سلسلے میں آپ کی ذمہ داری میں نے لی ہے کہ آپ کے حالات، آپ کا فوٹو اور آپ کے کلامِ نظم و نثر کا نمونہ میں منگوائے دیتا ہوں۔ میری اس ذمہ داری کی لاج رکھتے ہوئے آپ اپنی بہترین تصویر اور اپنے حالات جن میں سنہ ولادت، مولد، وطن، تعلیم، موجودہ شغل اور اپنی تصانیف کا حوالہ ضرور ہو بہ واپسی بھیج دیجیے ....

[نیاز کیش شوکت تھانوی، ۱۵-نومبر، ۱۹۴۳ء]

[منٹو نے ''سعادت حسن منٹو'' کے عنوان سے اپنے مختصر سوانح ڈاکٹر عبدالوحید کو لکھ بھیجے۔ حالات کے اختتام پر وحید صاحب کے نام منٹو کا چند سطری خط بھی ہے۔ میرے علم اور نظر کی حد تک یہ خود نوشت حالات، ادارہ فیروز سنز لاہور سے چھپنے والے کسی

انتخاب یا تذکرے میں جگہ نہیں پا سکے۔

اپنے سوانحی حالات کے لیے منٹو نے ۲/۱ ۹ × ۶ انچ سائز کی دو سلپس (Slips) استعمال کی ہیں۔ پہلی سلپ کے دونوں اطراف لکھا گیا ہے۔ دوسری سلپ کا صرف ایک حصہ استعمال میں آیا ہے۔ پشت کا صفحہ (حصہ) خالی ہے۔ منٹو کی اس قلمی تحریر پر کوئی تاریخ درج نہیں لیکن اسے عبدالوحید صاحب کے عمومی مکتوب (تحریر ستمبر ۱۹۴۳ء) اور شوکت تھانوی کے متذکرہ بالا خط مورخہ ۱۴-نومبر ۱۹۴۳ء کی روشنی میں سال ۱۹۴۳ء کے اواخر کی تحریر خیال کرنا چاہیے۔

اس قیاس کی تائید میں ایک داخلی شہادت منٹو کی اس سوانحی تحریر سے بھی ملتی ہے اس میں منٹو نے اپنا سال ولادت ۱۹۱۲ء بتایا ہے اور لکھا ہے کہ ''.......... میں نے تا حال اپنی زندگی کی اکتیس بہاریں دیکھی ہیں ---'' اس سے بھی منٹو کی اس تحریر کا سال ۱۹۴۳ء ہی ہاتھ آتا ہے۔

سعادت حسن منٹو کی یہ نادر قلمی نگارش، ڈاکٹر عبدالوحید کی مرتب کردہ کسی کتاب، یا انتخاب، یا تذکرے کا حصہ نہیں بن پائی اور منٹو کی پچاسویں برسی کے سال اور لکھے جانے کے باسٹھ (۶۲) سال بعد اب پہلی بار ڈاکٹر رشید امجد کی قدردانی کے طفیل ''دریافت'' کے ذریعے منظر عام پر آ رہی ہے۔

سعادت حسن منٹو کی یہ نادر قلمی نگارش (متعدد دوسری یادگار تحریروں کے بشمول) مجھے حضرت امیر مینائی کے معروف علمی خانوادے میں ان کے عزیزوں کے ہاں سے ملی۔ ذیل میں اس خودنوشت سوانح کا متن اور مابعد اس تحریر کی عکسی نقل محفوظ کی جاتی ہے:

سوانح حیات : سعادت حسن منٹو

دوستو - تم یہ سن کر شاید حیران ہو گے کہ میں نے تا حال اپنی زندگی میں اکتیس بہاریں دیکھی ہیں۔ میری پیدائش، پنجاب کے تجارتی مرکز امرتسر میں ۱۱-مئی ۱۹۱۲ء کو ہوئی۔

کھاتے پیتے گھر میں بچوں کی تربیت بہت خوب ہو جاتی ہے لیکن میں اپنے گھریلو معاملات کی پیچیدگیوں میں کچھ اس (بُری) طرح سے گھرا ہوا تھا کہ امرتسر میں بمشکل انٹرنس کا امتحان پاس کر سکا۔

میرا ابتدائی دور اگرچہ خوش اثر تھا لیکن قبلہ ام والد ماجد کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد خاندانی حالات کے مدِ نظر چند دشواریاں آ گئیں جن سے بخوبی عہدہ برآ ہونا مجھ ایسے صغر سن کے لیے حد سے زیادہ مشکل تھا۔ اسکول میں تعلیم حاصل کرنے کے ساتھ طبیعت میں آوارگی کی نمود ہو چکی تھی لیکن سایۂ پدری کا سر سے اٹھ جانا مجھے اپنی حیثیت جانچنے کا داعی ہوا۔

والدہ محترمہ سے اجازت حاصل کرے (کر کے) اکنافِ کشمیر میں بغرض بحالیٔ صحت گیا۔ بٹوت میں کچھ مدّت قیام کیا۔ طبیعت میں رنگینیوں نے جھلک دکھائی۔ دل کو مضبوط کیا کہ کسی قیمت پر اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے دنیا اور دنیا والوں کو اپنی طرف جھکاؤں گا۔

گھر لوٹا تو والدہ ماجدہ سے حصول تعلیم کا ارادہ بیان کیا۔ چنانچہ علی گڑھ میں بغرضِ استفادہ بھیجا گیا۔ چند بچپن کی آزادیٔ طبع، کچھ آب و ہوا کی ناموافقت نے بسترِ علالت پر لٹا دیا۔ چار و ناچار تعلیم پانے سے اجتناب کیا۔

امرتسر واپس آنے پر کتاب بینی کا شوق بدستور بڑھتا گیا۔ چنانچہ یہ بات کہہ دینے میں مجھے کوئی ہچکچاہٹ نہیں کہ میں نے روسی ادب میں زیادہ دل چسپی لینا شروع کر دی۔

اسی اثنا میں مجھے اکثر اردو اخبارات میں خدمتِ زبان، سرانجام دینے کا اتفاق ہوا۔ بسااوقات میرے مضامین کو سراہا گیا بلکہ بعض احباب (نے) میری حوصلہ بندی کے لیے تعریفی جملے بھی کہے جن سے میری خواہشِ انشاء پردازی میں معتد بہ اضافہ ہوا۔

میں آج ان مضامین کو نیم جان محسوس کرتا ہوں اور سمجھتا ہوں کہ صاحب نظر احباب نے میری حوصلہ افزائی کے لیے میرے مضامین کو سراہا .... مجھے محسوس ہونے لگا کہ میں اپنی تحاریر کے ساتھ کسی دوسرے شغل سے بھی مطمئن نہیں اور اگر اسے مبالغے پر محمول نہ کیا جائے تو آج بھی میں اپنی کسی کوشش پر مطمئن نہیں ہوں۔ بقولِ ع

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

اس میں کوئی کلام نہیں کہ میں نے ہر اس پرزۂ کاغذ تک سے فائدہ اٹھایا جس میں کسی بنیے نے بیکار دیکھ کر سودا باندھ کر مجھے دیا۔

میں نے (مجھے) مغربی اور مشرقی ادیبوں کی سینکڑوں کتابیں پڑھنے کا اتفاق ہوا لیکن

کوئی ایسی کتاب دستیاب نہ ہو سکی جس سے میرے تشنہ مذاق کو طمانیت حاصل ہوتی۔

میں نے کئی ایک کتابیں خود لکھ دیں۔ کئی افسانے، کئی ڈرامے اور متعدد مضامین ریڈیو کے ذریعے سے نشر کیے گئے۔ اصحاب اور عوام کی طرف سے مجھے پے در پے خطوط موصول ہوئے۔ میری تعریفوں کے انبار لگا دیے گئے۔ بعض عقیدت مندوں نے تو مجھے اوّل صف کے ادیبوں میں لا کھڑا کر دیا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میں آج بھی اپنے دل میں اطمینان نہیں پاتا۔

میرا خیال ہے کہ جس منزل کی مجھے تلاش ہے، ہنوز میری نظروں سے اوجھل ہے۔ میں یہاں یہ بتانا بھول گیا ہوں کہ میں نے اردو زبان سے اسکول کے زمانے میں بے اعتنائی سے کام لیا تھا۔ مجھے اس وقت اردو کی ان ہمہ گیریوں کا علم تک نہ تھا جو ایک ہی صحبت میں صاحب دلوں کو گرویدہ بنا لیتی ہیں۔

میں اردو زبان کی اس مٹھاس سے ناآشنا تھا جو ذائقے کو مدتوں اپنی تلاش میں سرگرداں رکھتی ہے اور میں اردو کی اس ہر دل عزیزی سے بھی کورا تھا جو (جس نے) اس ایک تھوڑی سی مدّت میں دنیا بھر میں تیسرے (نمبر) درجے کی زبان بن کر عوام کو اپنی طرف متوجہ (کر لیا) تھا۔ ان سب کمزوریوں کے باوصف میں نے اپنے مطالعے میں کوئی فروگزاشت نہ تھی (کی)۔

احباب نے مجھے سڑی، چھچھورا اور ضدی تک کہنے سے گریز نہ کیا لیکن میں نے اپنے مذاق کی تکمیل میں دوستوں کی سُنی، اَن سُنی کر دی اور اس وقت تک کرمکِ کتابی بنا رہا جس وقت تک اپنی ڈور (دَوڑ) دھوپ پر رائے زنی کر کے ندامت کا شکار ہونے سے بچ جانے کے قابل نہ ہو سکا۔

میرے ارادوں میں یہ بات داخل ہے کہ مجھے معراجِ ترقی کی طوالت ناپنے میں اپنی ساری زندگی صرف کرنا ہو گی۔ اور تاحینِ حیات، اس کوشش میں رہنا ہو گا کہ طمانیتِ قلب کے حصول کے لیے کوئی راستہ تلاش کر سکوں۔

o

بخدمت محترمی عبدالوحید صاحب: علاوہ برایں معروضِ خدمت کہ فی الحال میرے پاس کوئی فوٹو موجود نہیں ہے۔ میں آج کل بمبئی کے ایک فلمی ادارے ''فلمستان'' میں معقول مشاہرے پر ملازم ہوں اگرچہ دل کو اطمینان نصیب نہیں۔

مصروفیتوں کے مدنظر جلد تر تصویر نہ بھیج سکوں گا، لہٰذا فی الحال معذرت خواہ ہوں۔

نیاز مآل

سعادت حسن منٹو

~~~~~~~~~
~~~~~~~~~

۸۶

سوانح حیات

سعادت حسن منٹو

دوستو۔ تم یہ سن کر شاید حیران ہو گے کہ میں نے تا حال اپنی زندگانی میں اکتیس بہاریں دیکھی ہیں۔ میری پیدائش پنجاب کے تجارتی مرکز امرتسر میں ۱۱ مئی ۱۹۱۲ء کو ہوئی۔ کھاتے پیتے گھر میں بچوں کی تربیت بہت خوب ہو جاتی ہے۔ لیکن میں اپنے گھریلو معاملات کی پیچیدگیوں میں کچھ اس طرح سے گھرا تھا کہ امرتسر میں بمشکل انٹرنس کا امتحان پاس کر سکا۔ میرا ابتدائی دور اگرچہ خوش اثر تھا لیکن بعد ازاں والد ماجد کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد خاندانی حالات کے مدنظر چند دشواریاں آ گئیں۔ جن سے بخوبی عہدہ برآ ہونا مجھ ایسے صغر سن کے لئے حد سے زیادہ مشکل تھا۔ اسکول میں تعلیم حاصل کرنے کے ساتھ طبیعت میں آوارگی کی نمود ہو چکی تھی لیکن سایۂ پدری کا سر سے اٹھ جانا مجھے اپنی حیثیت جانچنے کا داعی ہوا۔ والدہ محترمہ سے اجازت حاصل کر کے اکناف کشمیر میں بغرض بحالی صحت کیا بٹوت میں کچھ مدت قیام کیا۔ طبیعت میں رنگینیوں نے جھلک دکھائی۔ دل کو مضبوط کیا کہ کسی قیمت پر اعلیٰ تعلیم حاصل کر کے دنیا اور دنیا والوں کو اپنی طرف جھکا دوں گا۔

گھر لوٹا تو والدہ ماجدہ سے حصول تعلیم کا ارادہ بیان کیا۔ چنانچہ علی گڑھ میں بغرض استفادہ بھیجا گیا۔ چند بچپن کی آزادیٔ طبع کچھ آب و ہوا کی ناموافقت نے بستر علالت پر لٹا دیا۔ چار و ناچار تعلیم پانے سے اجتناب کیا۔ امرتسر واپس آنے پر کتاب بینی کا شوق بدستور بڑھتا گیا۔ چنانچہ یہ بات کہہ دینے میں مجھے کوئی ہچکچاہٹ نہیں کہ میں نے روسی ادب میں زیادہ دلچسپی لینا شروع کر دی۔

اس اثنا میں مجھے اکثر اردو اخبارات میں خدمت زبان سرانجام دینے کا اتفاق ہوا۔ بسا اوقات میرے مضامین کو سراہا گیا۔ بلکہ بعض احباب نے میری حوصلہ بندی کے لئے تعریفی جملے لکھے ہیں جن سے میری خواہش انشا پردازی میں معتد بہ اضافہ ہوا۔

میں آج ان مضامین کو نیم جان محسوس کرتا ہوں اور سمجھتا ہوں کہ جناب لطف احباب نے میری حوصلہ افزائی کے لئے میرے مضامین کو سراہا تھا۔

مجھے محسوس ہونے لگا کہ میں اپنی تحاریر کے ساتھ کسی دوسرے شغل سے بھی مطمئن نہیں ہوں۔ اور اگر اسے مبالغہ پر محمول نہ کیا جائے تو آج بھی میں

اپنی کسی کوشش پر مطمئن نہیں ہوں
بقول شاعر: ع ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
اس میں کوئی کلام نہیں کہ میں نے ہر اسم پر گفتگو تک سے
فائدہ اٹھایا جس میں کسی شیخ نے بے کار دیکھ کر
سودا باندھ کر مجھے دیا۔ میں نے مغربی اور مشرقی
ادیبوں کی سینکڑوں کتابیں پڑھنے کا اتفاق ہوا
لیکن کوئی ایک کتاب ایسی دستیاب نہ ہو سکی جس
سے میرے تشنہ مذاق کو طمانیت حاصل ہوتی
میں نے کئی ایک کتابیں خود لکھ دیں۔ کئی افسانے
کئی ڈرامے اور متعدد مضامین ریڈیو کے ذریعے
سے نشر کئے گئے۔ احباب اور عوام کی طرف
سے مجھے پے در پے خطوط موصول ہوئے۔ میری
تعریفوں کے انبار لگا دئے گئے۔ بعض عقیدت
مندوں نے تو مجھے اول صف کے ادیبوں میں لا کر
کھڑا کر دیا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میں آج اپنے
اپنے دل میں اطمینان نہیں پاتا۔ میرا خیال ہے
کہ جس منزل کی مجھے تلاش ہے ہنوز میری نظروں
سے اوجھل ہے۔ میں یہاں یہ بتانا بھول گیا ہوں
کہ میں نے اردو زبان سے اسکول کے زمانے میں
بے اعتنائی سے کام لیا تھا۔ مجھے اس وقت اردو
کی ان ہمہ گیریوں کا علم نہ تھا جو ایک ہی صحبت
میں صاحب دلوں کو گرویدہ بنا لیتی ہیں۔ میں اردو
زبان کی اس مٹھاس سے نا آشنا تھا جو ذائقہ
کو مدتوں اپنی تلاش میں سرگرداں رکھتی ہے اور
میں اردو کی اس ہر دل عزیزی سے بھی کورا تھا جو
اس ایک تھوڑی سی مدت میں دنیا بھر میں
تیسرے درجے کی زبان بن کر عوام کو اپنی طرف
متوجہ کر رہا تھا۔ ان سب کمزوریوں کے باوجود
میں نے اپنے مطالعہ میں کوئی فروگذاشت نہ کی۔
احباب نے مجھے سنکی، چھچھورا اور ضدی تک کہنے
سے گریز نہ کیا لیکن میں نے اپنے مذاق کی تکمیل
میں دوستوں کی ان سنی کر دی اور اس وقت
تک کرمک کتابی بنا رہا جس وقت تک اپنی
کڑی دھوپ پر اپنے زندگی کے ندامت کا شکار
ہونے سے بچ جانے کے قابل نہ ہو سکا۔

میرے ارادوں میں یہ بات داخل ہے
کہ مجھے معراج ترقی کی طوالت ناپنے میں اپنی ساری
زندگی صرف کرنا ہو گی۔ اور تا حین حیات اس
کوشش میں رہنا ہو گا کہ طمانیت قلب کے

حصول کے لیے کوئی راستہ تلاش کرسکوں

بخدمت محترمی عبدالوحید صاحب

علاوہ بریں معروض خدمت ہوں کہ فی الحال میرے پاس
کوئی فوٹو موجود نہیں ہے۔ میں آجکل بمبئی کے ایک فلمی
ادارے 'فلمستان' میں مستقل مشاہرے پر ملازم ہوں اگرچہ
دل کو اطمینان نصیب نہیں۔ مصروفیتوں کے مدنظر جلد تر
تصویر نہ بھیج سکوں گا۔ فی الحال معذرت خواہ ہوں۔

نیاز مند
سعادت حسن منٹو

o

منٹو کے اس قلمی خط کے نادرالوجود اور بیش قیمت ہونے کا اندازہ اس امر سے لگایئے کہ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی کے گوشۂ خطوط میں مشاہیر ادب کے سوا دو لاکھ سے زائد خط موجود ہیں۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ سعادت حسن منٹو کا کوئی خط تا حال انجمن کو فراہم نہیں ہو سکا ہے۔

سعادت حسن منٹو کی یہ اصل، قلمی تحریر ایک بیش قیمت سرمایہ ہے، جسے میں منٹو کے متخصص عزیز گرامی ڈاکٹر علی ثنا بخاری کی تحویل میں دے رہا ہوں۔ علی ثنا، اس تحریر کے غیر مطبوعہ ہونے کی تصدیق کرتے ہیں۔

امید ہے اور یقین بھی کہ ڈاکٹر علی ثنا بخاری، منٹو کی اس یادگار قلمی تحریر کی حفاظت کے بہتر کفیل اور امین ثابت ہوں گے۔

•••o•o•••

حواشی

۱ پروفیسر محمد اسلم (۱۹۳۲ء - ۱۹۹۸ء) نے اپنی تالیف ''خفتگانِ خاکِ لاہور'' (مطبوعہ، ادارۂ تحقیقات پاکستان، لاہور مارچ ۱۹۹۳ء) میں ماہنامہ ''تعلیم و تربیت'' کے سابق مدیر ڈاکٹر عبدالوحید مرحوم کے لوحِ مزار پر درج عبارت پیش کی ہے جو ان کے بارے میں ضروری کوائف تک رسائی کا موجب بنتی ہے۔ کتبے کے مطابق: ''آخری آرام گاہ ڈاکٹر عبدالوحید خلف الصدق الحاج مولوی فیروزالدین، بانی و چیئرمین فیروز سنز لیبارٹریز لمیٹڈ، سابق چیئرمین فیروز سنز لمیٹڈ، ٹرسٹی فیروز سنز ٹرسٹ و بانی فاطمہ میموریل ہسپتال، لاہور۔ تاریخ وصال ۹-اگست ۱۹۸۵ء بروز جمعۃ المبارک بمطابق ۲۲-ذوالقعدہ ۱۴۰۵ ہجری''۔

۲ (دیکھیے ہفتہ روزہ ''ہماری زبان'' نئی دہلی، یکم تا ۷ مارچ، ۲۰۰۲ء، ص ۱)

ڈاکٹر طیب منیر

ڈاکٹر محمد حمیداللہ کا ایک خط اور ''زبان زد قصّے''

ڈاکٹر محمد حمیداللہ (۱۹۰۸- ۲۰۰۲ء) بیسویں صدی کے ممتاز عالم دین، محقق، مفسّر، سیرت نگار اور تاریخ دان تھے۔ اسلامی علوم وفنون کا شاید ہی کوئی گوشہ ہو جس میں انھوں نے آٹھ، دس زبانوں میں دادِ تحقیق نہ دی ہو۔ علامہ اقبال نے جو بات سید سلیمان ندوی کے بارے میں کہی ہے وہ ہم پورے وثوق کے ساتھ ڈاکٹر حمیداللہ کے بارے میں بھی کہہ سکتے ہیں ''اسلامی علوم کی جوئے شیر کا فرہاد آج ہندوستان میں سوائے سید سلیمان ندوی کے آج کون ہے؟'' ہم اس جملے میں ہندوستان کے بجائے بڑی آسانی سے 'دنیا' کا لفظ استعمال کر سکتے ہیں۔

ڈاکٹر صاحب نے اپنے عظیم الشان مقصد کے پیش نظر زندگی کے پچاس سال پیرس جیسے شہر میں سرگرم تحریر رہ کر گزار دیے۔ درجنوں کتب اور سینکڑوں مقالات (سات سو سے زائد) قلم بند کیے۔ ترکی کے ایک دانشور نے ان کے بارے میں لکھا ہے کہ ''استاد حمیداللہ، محض اسلامی دنیا ہی میں نہیں بلکہ مغرب کے لیے بھی ایک نادر شخصیت تھے کیوں کہ ایسے مسلمان عالم بہت کم ہیں جنھوں نے مغرب میں رہتے ہوئے بھی مغرب کے نظام فکر کے خلاف زبردست جدوجہد کی۔''

ہمارے ہاں پاکستان میں کون پڑھا لکھا شخص ہے جو ''خطبات بہاولپور'' سے واقف نہیں۔ یہ کتاب ڈاکٹر صاحب کے علم و اطلاع کی وسعت اور امتیازی اوصاف کی نمائندہ کتاب ہے۔ ڈاکٹر حمیداللہ کا عظیم کارنامہ فرانسیسی زبان میں قرآن مجید کا ترجمہ وتفسیر ہے جس کے انیس ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔

ڈاکٹر صاحب نے کئی شاہکار کتابیں، تحقیق کے بے مثل نمونے اور ایک بھرپور

علمی ذخیرہ اپنی یادگار چھوڑا ہے جو رہتی دنیا تک ان کا نام زندہ رکھے گا۔

یہاں ہمارا مقصد حمیداللہ صاحب کے کارناموں کی تفصیل بیان کرنا نہیں بلکہ ان کاموں کی ایک جھلک دکھانا مقصود تھا تاکہ آئندہ صفحات میں درج کیے جانے والے خط اور اس میں جس ادبی مضمون کا حوالہ ہے، اس کے نامور مصنف سے تعارف ہو سکے۔

ڈاکٹر صاحب تمام عمر اسلامی علوم کے شناور رہے۔ ادب و شعر سے واسطہ نہ ہونے کے برابر رہا۔ بقول ان کے ''مجھے ادبیات کا شوق رہا ہے نہ ذوق''۔ ''زبان زد قصے'' ان کا واحد مترجمہ ادبی مضمون ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس ادبی مضمون کے ایک جزو کا رنگ اور ذائقہ بھی سیرت النبیؐ کے گلستانِ ہزار رنگ سے ماخذ ہے۔ گویا ڈاکٹر صاحب بھولے سے ادب کی وادی میں اتر کر بھی مائل سیرِ سیرتِ سرورِ عالم ہی رہے۔

O

4, RUE DE TOURNON

75006 - PARIS

۱۷ر صفر ۱۳۹۸ھ

مخدوم و مکرم (۱)

السلام علیکم و رحمۃ اللہ و برکاتہ۔ خدا آپ کو صحت و عافیت سے تادیر سلامت رکھے اور صبر جمیل کی توفیق عطا فرمائے۔

حسن عسکری صاحب کی وفات حسرت آیات کی خبر راڈیو پر سن کر ناصر جمال (۲) صاحب فوراً میرے پاس آئے تھے اور انھیں سے یہ اطلاع پا کر ششدر اور غریق حسرت ہو گیا تھا۔ ناصر صاحب کو اطلاع دینے کا سوال نہیں ہے بلکہ وہ خود اپنی والدہ کو لکھ چکے ہیں کہ اگر ان کی ضرورت ہو تو وہ وطن واپس آنے (کو) تیار ہیں۔

میرا حقیر علم آپ ہی کے خاندان کا صدقہ ہے۔ معتصد ولی الرحمٰن صاحب (۳) اور خلیل الرحمٰن (۴) صاحب جامعہ عثمانیہ میں استاد تھے، جب میں وہاں طالب علم تھا۔

ایک بار تو ان کے والد صاحب مرحوم (۵) بھی حیدر آباد آئے تو ملاقات سے مستفید ہوا تھا۔ ان کی کتابیں تو پہلے ہی پڑھی تھیں۔ خدا آپ سب کو علمی خدمت پر جزائے خیر دے اور تازہ سانحے پر صبر جمیل کی توفیق عطا فرمائے۔

حسن عسکری سے خط و کتابت تو عرصے سے رہی ہے۔ ملاقات ایک بار ہوئی تھی، جب وہ کراچی ائر پورٹ ہوٹل میں زحمت فرما کر آئے تھے (میں ملیشیا جاتے ہوئے گزر رہا تھا) وہ نادرِ روزگار آدمی تھے۔ ان کی عزت میرے دل میں اتنی رہی ہے کہ اظہار کے لیے الفاظ نہیں پاتا۔ ان کی تازہ مشغولیت قرآن مجید کا انگریزی ترجمہ تھا، خدا کو منظور نہ تھا کہ وہ اتمام کر سکیں۔

آپ کی سعادت مندی ہے کہ بھائی کے دوستوں کی بھی خدمت اپنا فریضہ سمجھتے ہیں۔ خدا آپ کو خوش رکھے۔ فی الوقت تو کوئی خاص کام نہیں، چند ہفتے ہوئے حسن عسکری صاحب مرحوم کو ایک مضمون بھیجا تھا ''زبان زد قصے'' (٦) غالباً وہ رسالہ محراب کو بھیجا گیا ہے۔ معلوم نہیں محراب والوں کے ہاں میرا پتہ ہے یا نہیں۔ اگر زحمت نہ ہو اور یاد رہے تو محراب کے آئندہ شماروں پر نظر رکھیں۔ پھر اگر میری ناچیز تحریر طبع ہوئی تو محراب والوں کو ایک کارڈ بھیج دیں کہ ایک پرچہ مجھے بھی روانہ فرمائیں ممنون ہوں گا۔

مکرر دلی تعزیت کرتا ہوں۔ خدا مرحوم کو اعلائے علیین میں جگہ دے۔ میں کوئی خدمت آپ کے لیے کر سکتا ہوں تو بے تردد یاد فرمائیں۔ مارچ، اپریل اور مئی میں البتہ ERZURUM (۷) (ترکی) میں رہنا ہے۔

مخلص

محمد حمیداللہ

•••○•○•••

حواشی

۱۔ مکتوب الیہ حسن مثنیٰ، حسن عسکری مرحوم کے چھوٹے بھائی ہیں۔

۲۔ ناصر جمال، حسن عسکری کے بھانجے، جو تعلیم حاصل کرنے کے لیے فرانس گئے۔ وہیں شادی کی اور وہاں پر ہی آباد ہو گئے۔

۳۔ معتصد ولی الرحمٰن اور جمیل الرحمٰن، مولوی خلیل الرحمٰن کے لائق فرزند تھے۔

۴۔ ڈاکٹر حمید اللہ صاحب سے بھول ہو گئی جمیل الرحمٰن کی جگہ خلیل الرحمٰن لکھ دیا۔ اگلے جملے میں ''.......... ایک بار تو ان کے والد صاحب مرحوم ......'' یہ خلیل الرحمٰن صاحب ہیں۔ مولوی صاحب کے چھ فرزند تھے۔ جمیل الرحمٰن، نعیم الرحمٰن، کلیم الرحمٰن، معتصد ولی الرحمٰن، بذل الرحمٰن اور عبید الرحمٰن۔ الہ آباد میں مشہور اشاعتی ادارہ ''کتابستان'' انہی کی ملکیت تھا۔

۵۔ مولوی خلیل الرحمٰن (۱۸۷۱ء - ۱۹۳۹ء) قصبہ سراوہ ضلع میرٹھ کے رہنے والے تھے۔ ۱۸۸۹ء میں مولوی ممتاز علی کی دعوت پر لاہور آئے۔ مولانا محمد حسین آزاد، مولانا شبلی، مولانا حالی کی صحبتوں سے فیض اٹھایا۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے تراجم کی طرف توجہ دلائی۔ رائیڈر ہیگرڈ کے مشہور ناول ''شی'' کے ترجمے ''عذرا'' سے ترجمے کی مشق کا آغاز کیا۔ ''زرتشت نامہ'' کے نام سے زرتشت کی سوانح عمری لکھی۔ سکاٹ کی ''ہسٹری اف دا مورش امپائر ان یورپ'' کا ترجمہ ''اخبار الاندلس'' کے نام سے کیا۔ حافظ سیوطی کی کتاب ''تاریخ الخلفاء'' کا ترجمہ کیا۔ اس کے علاوہ 'مولدین' ہنری چارلس کی کتاب (اسپین میں مسلمانوں کے بارے میں ہے) کا ترجمہ کیا۔ ''نفح الطیب'' کے ترجمے کے علاوہ مصری مورخ، محی الدین خیاط کی تاریخ اسلام کو ضروری اضافوں کے ساتھ چار حصوں میں ملخص کیا۔

۶۔ ''زبان زد قصے'' ۱۹۷۹ء ''محراب'' لاہور میں شائع ہوا۔ دسمبر ۲۰۰۳ء میں فیصل آباد سے محمد راشد شیخ کی مرتبہ کتاب ''ڈاکٹر محمد حمید اللہ'' کے صفحہ ساٹھ پر ایک مضمون کا نام ''زبان زد قصہ'' درج کیا گیا ہے، جو درست نہیں۔ اصل عنوان وہی ہے جو پیش نظر خط میں تحریر ہے۔

۷۔ "ERZURUM" ترکی کے مشرق میں ایک شہر اور اسی نام سے مشہور یونیورسٹی ہے۔

REPUBLIQUE FRANCAISE

PARIS 20 — 16H 15 — 26-1 1978 — R. DE VAUGIRARD (6e)

AÉROGRAMME

Mr M. H. Musa[illegible]

news editor Pakistan Times

Rawalpindi

Pakistan

PAR AVION

Deuxième pliage

محمد حمید اللہ
(پیرس سے)

زبان زدِ قصّے

تمہید

مجھے ادبیات کا شوق رہا ہے نہ ذوق، اس لئے اہل نظر سے پیشگی ہی اپنی بے مائیگی کا اعتراف کرتے ہوئے غلطیوں کی معافی مانگتا ہوں۔ اگر ان میں سے کوئی ان غلطیوں کی نشاندہی کر کے اصلاح شائع کریں تو میں بھی ممنون ہوں گا اور علم کی بھی ترقی ہوگی۔

کہتے آئے ہیں کہ کسی زبان کے قدیم ترین آثار نظموں میں ملتے ہیں۔ لیکن بروکل مان BROCKEL MANN نے جب اپنی جرمن "تاریخ ادبیات عربی" لکھی تو اس میں بتایا کہ نظموں سے بھی زیادہ قدیم آثار نثر کے ہوتے ہیں، اور وہ ضرب المثلوں، کہاوتوں، خطبوں، (تقریروں) کے اقتباسوں اور بچوں کی لوریوں وغیرہ میں ملتے ہیں۔ ان ہی چیزوں سے ملک کا ہر شخص واقف ہوتا ہے، لیکن ان آثار کا کوئی مرتب معلوم ہوتا ہے اور نہ زمانۂ ولادت۔

سیرت النبی ایک ناپیدا کنار سمندر ہے۔ مجھے اس میں بھی ایسی کچھ چیزیں ملیں۔ جسد اسلامی کے ایک عضو بوسنہ (یوگوسلاویہ) کے مسلمانوں میں بھی ایک زبان زد کہانی پائی جاتی ہے جس کے بکثرت زبانوں میں ترجمے بھی ہوئے ہیں۔ انھیں دونوں کے متعلق کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں اور ضمناً یہ اردو میں بھی منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔

۱۔ حدیث ابو زرع

عرب میں، کم از کم حجاز میں ایک دل چسپ کہانی مشہور تھی۔ گیارہ عورتوں نے اپنے شوہروں کی کردار نگاری کی۔ اس ادبی شاہکار کو اتنی اہمیت حاصل ہوئی کہ حضرت عائشہؓ کی روایت، اور رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کے اس سے دل چسپی لینے کو صحیح بخاری جیسی متین اور دینی کتاب میں جگہ ملی۔ قسطلانی نے اپنی "ارشاد الساری فی شرح صحیح البخاری ج ۸، ص ۱۹۱ (کتاب النکاح، باب حسن المعاشرہ، ۸۲/۲۰) میں صراحت کی ہے کہ خاص اس حدیث ابو زرع پر کئی عالموں نے مستقل رسالے اور شرحیں لکھیں ہیں۔ ان میں امام بخاری کے استاد اسماعیل بن ابی اُویس بھی ملتے ہیں اور ثابت بن قاسم، الزبیر بن بکار، ابو عبید القاسم بن سلام نے اپنی "غریب الحدیث" میں، ابو محمد ابن قتیبہ، ابن الانباری،

اسحاق الکاذی، ابوالقاسم عبدالحلیم بن حیان المصری جیسے مشاہیر قدما بھی شامل ہیں۔ ان کے بعد زمخشری نے اپنی "الفائق" میں، پھر قاضی عیاض نے جن کی شرح سب سے وسیع اور سارے پیشرووں کی جامع بھی ہے۔ قسطلانی نے اپنی شرح میں دیگر ماخذوں میں بیان شدہ اختلافاتِ روایت کو بھی نقل کیا ہے۔ صحیح بخاری چھپ کر عام ہے بلکہ اس کا اردو ترجمہ بھی ملتا ہے۔ اس لئے اس مضمون میں اصل عربی عبارت کو نقل کرنے کی شاید ضرورت نہیں۔ بہرحال بخاری کی روایت درجِ ذیل ہے۔

امام بخاری فرماتے ہیں: حدیث بیان کی ہمیں سلیمان بن عبدالرحمٰن (المعروف بہ ابن بنت شرحبیل ابوایوب الدمشقی) اور علی بن حجر (بن ایاس ابوالحسن السعدی المروزی) نے، اور ان دونوں نے کہا: خبر دی ہمیں عیسٰی بن یونس (بن ابی اسحاق السبیعی) نے اور کہا: حدیث بیان کی ہمیں ہشام بن عروہ نے (اپنے بھائی) عبداللہ بن عروہ سے، (انھوں نے اپنے باپ) عروہ (بن الزبیر بن العوام سے) انھوں نے اپنی خالہ) عائشہ رضی اللہ عنہا سے کہ بی بی نے فرمایا: (ایک بار) گیارہ عورتوں نے بیٹھ کر معاہدہ کیا اور باہم پیمان کیا کہ وہ اپنے شوہروں کے حالات سے کوئی چیز نہ چھپائیں گی۔

پہلی نے کہا: میرا شوہر گویا ایک بہت ہی دُبلا اونٹ ہو جو دشوار گذار پہاڑ کی چوٹی پر چلا گیا ہو (راہ) سہل نہیں کہ وہاں تک چڑھا جائے۔ اس میں فربہی بھی نہیں کہ اس کو (وہاں سے منتقل کرنے کی زحمت کو برداشت) کیا جائے (یعنی بخیل اور بداخلاق ہے، اس سے کچھ بن ... کی امید بے سود ہے)۔

دوسری نے کہا: میں اپنے شوہر کی باتیں پھیلانا نہیں چاہتی۔ ڈرتی ہوں کہ اگر ذکر کرنے لگوں تو کوئی چیز چھوڑ نہ سکوں اور اس کے ظاہری اور باطنی عیبوں کو بیان کر ڈالوں (جو مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ یعنی اس لطیف انداز میں کہہ دیا کہ وہ ہر طرح کی برائیوں سے بھرا ہوا ہے)۔

تیسری نے کہا: میرا شوہر بڑا بدخلق ہے اگر (اس سے) بولوں تو طلاق دیدے اگر چپ رہوں تو معلق چھوڑ دے۔

چوتھی نے کہا: میرا شوہر تہامہ کی رات کی طرح ہے (کہ ہوا چلتی ہی نہیں)، نہ گرمی نہ سردی (دیگر روایت نہ گرمی نہ صحت شکن آب وہوا) نہ خطرہ نہ اکتاہٹ۔

پانچویں نے کہا: میرا شوہر گھر میں آتا ہے تو چیتے کی طرح خوابیدہ رہتا ہے؟ پیار محبت کے بغیر ہمبستر ہو جاتا ہے؟) اور باہر جاتا ہے تو شیر کی طرح (بپھرا ہوا) اور یہ کبھی نہیں پوچھتا کہ گزر کس طرح رہی ہے (روایت + اور آج کو کل کے لئے اٹھا نہیں رکھتا)۔

چھٹی نے کہا: میرا شوہر کھانے لگتا ہے تو سب سمیٹ کر، پیتا ہے تو آخری قطرے تک، سوتا ہے تو اپنے ہی کپڑوں میں لپٹ کر (تنہا) اور ہاتھ نہیں بڑھاتا کہ (میرے) دردِ دل کو معلوم کرے۔

ساتویں نے کہا: میرا شوہر یا تو جہالت دکھاتا ہے یا گونگا سا رہتا ہے۔ چھاتی سے چپاتی تو ملتی ہے لیکن ہر مرض اس کے امراض میں پایا جاتا ہے۔ تجھے زخمی کرے گا، یا سر پھوڑ دے گا، یا دونوں ہی کام کرے گا (روایت: تو بولے تو تجھے گالی دے، تو اس کے ساتھ مذاق کرے تو تیرا سر پھوڑ دے۔

آٹھویں نے کہا: میرے شوہر کو چھو دو تو خرگوش کا سا ہوتا ہے، سونگھو تو زعفران کی سی بو ہوتی ہے (روایت + میں اس پر غالب رہتی ہوں اور وہ دوسرے سارے لوگوں پر غالب رہتا ہے)

نویں نے کہا: میرے شوہر کے خیمے میں ستون بلند ہوتا ہے، اس کی تلوار کی حمائل طویل ہوتی ہے (میزبانی سے) راکھ بکثرت نکلتی ہے۔ اس کا مسکن ہر کسی سائل کے قریب ہوتا ہے۔

دسویں نے کہا: میرا شوہر مالک ہے۔ مالک سے کیا مراد ہے؟ تجھے اس کی کیا خبر، اس کے اونٹ اکثر (گھر کے سامنے) ہی بیٹھے رہتے ہیں، چرنے کم جاتے ہیں، اور جب وہ کسی مہمان کے استقبال کا باجا سنتے ہیں انہیں یقین ہو جاتا ہے کہ اب ان کی جان کی خیر نہیں۔

گیارھویں (یعنی ام زرع) نے کہا: میرا شوہر ابوزرع ہے۔ ابوزرع یعنی کیا؟ (روایت + جانوروں اور کھیتوں کا مالک) اس نے میرے کانوں میں زیور لٹکائے، اور میرے بازوؤں میں چربی (فربہی) بھری۔ مجھے خوش رکھتا ہے جس سے مجھے خوشی ہوتی ہے۔ مجھے وہاں پایا تھا جہاں بکریاں تھوڑی اور مشقت بہت پائی جاتی تھی اور وہاں لایا جہاں گھوڑے ہنہناتے، اونٹ بلبلاتے، فصل کٹ کر غلہ روندا جاتا اور پھلکوں سے دانہ نکالا جاتا ہے میں اس سے کچھ بات کروں تو میری توہین نہیں کرتا۔ سوتی ہوں تو دل بھر کر صبح تک۔ پیتی ہوں تو جی بھر کر، کھاتی ہوں تو سیر ہو کر۔ ابوزرع کی ماں (میری ساس) وہ کیسی ہے؟ اس کے پاس غلے کے انبار ہیں، اور اس کا گھر وسیع ہے۔ ابوزرع کا بیٹا۔ اس کا کیا حال ہے؟ وہ سوتا ہے تو نرم و نازک حصیر پر، کھاتا ہے تو تو بھیڑ کا ایک پورا ہاتھ (روایت + پیتا ہے تو اونٹنی کا ایک بار دوہا ہوا پورا دودھ، چلتا ہے تو مہین و نرم لباس میں اکڑتا ہوا)۔ ابوزرع کی بیٹی، وہ کیسی ہے؟ باپ کی بھی مطیع اور ماں کی بھی (روایت + گھر والوں بلکہ ساری عورتوں میں ایک زینت ہے) فربہی سے اپنی اوڑھنی میں بھر جاتی (یعنی جامہ زیب) ہے اور ہمسایہ عورتیں جلن سے رہتی ہیں (روایت۔ اعضا متناسب، پیٹ دبا ہوا، گردن میں مالا پڑا ہوا۔ فربہی سے بدن میں سلوٹیں پڑی ہوئیں، اعضا گٹھے ہوئے۔ آنکھیں بڑی اور خوب سیاہ و سفید۔ کمان دار بھویں، لمبی ناک، نازک بدن، دراز گردن) ابوزرع کی ایک لونڈی بھی ہے۔ وہ بھی کیسی؟ وہ گھر کی باتیں باہر نہیں نکالتی، گھر کا غلہ نہیں برباد، گھر کو کوڑے کچرے سے گھونسلا سا نہیں بناتی (روایت + ابوزرع کا مہمان کیسا ہوتا ہے؟ پیٹ بھر کر کھاتا، جی بھر کر پیتا اور فراوانی سے رہتا ہے۔ ابوزرع کے باورچی، وہ کیسے ہیں؟ نہ کام میں وقفہ نہ بے نظمی، ایک ہانڈی خالی ہونے لگتی ہے تو دوسری

چڑھا دی جاتی ہے۔ پے در پے ایک کے بعد دوسری۔ ابوزرع کا مال، وہ کیا ہوتا ہے؛ خون بہا میں خرچ ہوتا ہے یا فقیروں کے لئے محفوظ رہتا ہے۔ اس (ام زرع) نے یہ بھی کہا:

ایک دن ابوزرع باہر گیا جب اس کے ہمراہی مشکوں میں دودھ جھٹکے کھا رہا تھا۔ ایک عورت کو دیکھا جس کے ساتھ دو بچے کیا تھے گویا دو چیتے (روایت: شیر کے بچے، روایت دیگر: شکرے) تھے جو اس کی چھاتی پر دو اناروں سے کھیل رہے تھے۔ اس پر ابوزرع نے مجھے طلاق دے دی اور (دوسری) سے شادی کر لی، اس کے بعد میں نے بھی ایک سردار سے نکاح کر لیا، جو نکلتا ہے تو صبار رفتار گھوڑے پر، اور ہاتھ میں (علاقہ) خط کا بنا ہوا نیزہ، شام کو وہ بے شمار جانوروں کا ریوڑ میرے پاس لاتا، اور ہر خوش گوار چیز ایک نہیں دو دو تھالیوں میں مجھے دیتا، اور کہتا ہے: کھا اور کھلا۔

اس نے یہ بھی کہا: ابوزرع کے ہاں کے برتن اتنے بڑے ہیں کہ اگر میں ان ساری (بیشمار) چیزوں کو جمع کر دوں جو اس نے مجھے دی ہیں تو بھی اس کے ہاں کا سب سے چھوٹا برتن نہ بھرے۔

حضرت عائشہ رض فرماتی ہیں: رسول اللہؐ نے (سن کر) ارشاد فرمایا: میں تیرے لئے ویسا ہی ہوں جیسا کہ ام زرع کے لئے ابوزرع (روایت + بجز اس کے کہ اس نے طلاق دی اور میں تجھے طلاق نہ دوں گا۔) بی بی نے کہا: بلکہ آپ ابوزرع سے بھی بہتر ہیں یا رسول اللہ (روایت: میرے ماں باپ آپ پر فدا ہوں، آپ میرے لئے اس سے بھی بہتر ہیں، جتنا ابوزرع ام زرع کے لئے تھا۔

متفرق معلومات

ارشاد الساری مؤلفہ قسطلانی میں ذیل کے معلومات بھی ہیں: زبیر بن بکار نے حضرت عائشہؓ کی روایت نقل کی ہے کہ ایک دن رسول اللہ گھر میں آئے جبکہ میرے ہاں حضورؐ کی بعض دیگر بیویاں بھی موجود تھیں۔ حضورؐ نے اس وقت خاص مجھے مخاطب کر کے فرمایا: اے عائشہ میں تیرے لئے ویسا ہی ہوں جیسا ام زرع کے لئے ابوزرع تھا۔" میں نے پوچھا "یا رسول اللہ ابوزرع اور ام زرع کا کیا قصہ ہے؟" فرمایا: "یمن میں ایک گاؤں تھا۔ وہاں ایک قبیلہ رہتا تھا اس کی گیارہ عورتیں ایک دن ایک محفل میں جمع ہوئیں اور کہا آؤ، وعدہ کرو کہ ہم اپنے شوہر کیسے ہیں بیان کریں اور (اس میں) جھوٹ نہ بولیں" الہیثم کی روایت میں یہ مکے میں تھیں۔ ابن حزم کے مطابق یہ قبیلہ خثعم کی تھیں۔" سنن نسائی میں عمر ابن عبداللہ بن عروہ نے اپنے دادا عروہ بن الزبیر سے، اور وہ اپنی خالہ حضرت عائشہ سے روایت کرتے ہیں کہ بی بی نے فرمایا: "ایک دن میں اپنے باپ کی دولت پر فخر کرنے لگی کہ زمانہ جاہلیت میں ان کے پاس دس لاکھ اوقیہ (چار کروڑ) کی رقم تھی۔ رسول اکرم نے فرمایا: چپ بھی رہ، اے عائشہ، میں تیرے لئے ایسا ہی ہوں جیسا ام زرع کے لئے ابوزرع تھا۔" ابوالقاسم عبدالحکیم بن حیان نے اپنی ایک سند کے ساتھ مرسل روایت کی ہے (یعنی صحابی کا نام نہیں ہے اور ایک تابعی نے رسول اللہؐ

سے منسوب کر کے بیان کیا ہے) کہ سعید بن عنبر نے قاسم بن الحسن سے (انھوں نے) عمرو بن الحارث سے (انھوں نے) الاسود بن جبیر المعافری سے روایت کی ہے کہ ایک دن رسول اللہؐ حضرت عائشہؓ کے پاس آئے جبکہ بی بی فاطمہ بھی وہاں تھیں، اور دونوں میں کچھ سخت کلامی ہو گئی تھی۔ حضور نے فرمایا: "اے لا لو (حمیرا) کیا تو میری بیٹی کو تنگ کرنے سے باز نہ آئے گی؟ میں تیرے لئے ویسا ہی جیسا ام زرع کے لئے ابو زرع تھا" عائشہ نے کہا: "یا رسول ہمیں اس کا قصہ سنائیے" فرمایا: ایک گاؤں تھا، وہاں گیارہ عورتیں رہتی تھیں۔ ایک بار ان کے شوہر باہر گئے ہوئے تھے۔ انھوں نے کہا: آؤ ہم بیان کریں کہ ہمارے شوہر کیسے ہیں، اور اس میں جھوٹ نہ بولیں۔ ۔ ۔"

حدیث میں ضرب الامثال بھی ہیں۔ بچوں کی لوریاں بھی، پرانے خطیبوں کے کلام کے اقتباسات بھی، مگر ان کا آج موقع نہیں۔ یار زندہ صحبت باقی۔

۲۔ حسن آغا نیچا[1]

یعنی بوسنہ کا ایک زبان زد قصہ، فاطمہ بیگم حسن آغا کی دکھ بھری داستان

تمہید | ۱۹۶ا ؁ھ کی بات ہے۔ اس وقت ہمارا بھی دنیا کے بڑوں میں شمار ہوتا تھا۔ قسطنطنیہ سے سلطان روم تین براعظموں پر حکومت کر رہا تھا اور یوگوسلاویا اس سلطنت کا ایک چھوٹا سا صوبہ تھا۔ اس وقت مغل بادشاہ بھی دارالسلطنت دہلی سے ہمالیہ کے سارے براعظم ہند کو جنت نشان بنائے ہوئے تھا۔ اس وقت جبکہ اگرچہ ہم گوشتان اندلس سے آنٹیلانے سے بتر بیٹ چکے تھے لیکن پھر بھی مراکش سے ملایا تک ہم ہی خلافۃ اللہ فی الارض کے ذمہ دار تھے۔ اس زمانے میں یوگوسلاویہ کی اسلامی سرزمین میں، علاقہ دالماسیہ کے قلعہ ایموتسکی IMOTSKI کے قریب ایک چھوٹا سا واقعہ پیش آیا جس میں کوئی ندرت نہ تھی: وہی چیز سینکڑوں گھروں میں اس سے پہلے بھی پیش آئی ہوگی، اور اس کے بعد بھی۔ یعنی ساس بہو کے جلاپے میں ایک مسلمان سپہ سالار حسن آغا اپنی حسین اور نیک بیوی فاطمہ کو اس لئے طلاق دے دیتا ہے کہ اس کے زخمی ہونے کی خبر ملنے کے باوجود بیوی اس کی عیادت کو نہ آئی۔ ماں کی مامتا سے پوچھنا چاہیئے کہ اپنے پانچوں بچوں سے، جن میں سے ایک ابھی شیر خوار ہی تھا، جدا ہونا کیا معنے رکھتا ہے۔ عدت گزرنے کے بعد اولیاء اور رشتہ دار اس کا ایک مقامی قاضی سے نکاح کراتے ہیں۔ نئے شوہر کے ہاں جاتے وقت راستہ ایسا تھا کہ پرانے شوہر کے مکان پر سے گزرنا تھا، اس نے برقع پہن لیا کہ نہ وہ اپنے بچوں کو دیکھ سکے، اور نہ بچے اسے دیکھ سکیں۔ لیکن جب گھر آیا تو وہ آپے سے باہر ہو گئی بچوں کو محبت سے لپٹایا، پیار کیا، تحفے تحائف بھی دیے۔ بچے بھی محبت سے اس سے لپٹ گئے اس پر باپ

---

[1] آغا کا مخفف آ، نیچا نہ اب۔ یوگوسلاوی زبان میں یہ لاحقہ ترکی زبان ہی میں بھی ہے نالبا ترکی الاصل ہے

نے بچوں کو پکارا: یہاں آؤ، اس ظالم سنگدل ماں کی باتوں میں نہ آؤ۔" یہ جفاکارانہ جملہ سنا تو فاطمہ ایک چیخ مار کر گرتی ہے اور اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔

ہماری اس افسوسناک کردارنگاری میں نہ معلوم کیا بات تھی، بیسیوں زبانوں میں، پچاسوں اہل قلم نے اسے ترجمہ کرکے منتقل کیا۔ اصل یوگوسلاوی شاعر تو معلوم لیکن ان ترجموں میں جرمنی کے گوئٹے، انگلستان کے اسکاٹ اور براؤننگ، فرانس کے میریمے اور روس کے پوشکین جیسے معروف نام بھی آتے ہیں۔ اس نظم کے ترجمے اطالوی، جرمن، فرانسیسی، ہنگری، لاطینی، انگریزی، چیکوسلواکی، پولینڈی، روسی، سویڈنی، سلووینی، یوکرینی، اسپینی، اسپیرانتو، رومانوی، عبرانی، ولندیزی، البانی، مقدونی، ڈونمارکی ہی میں نہیں، عربی، فارسی، ترکی اور ملایائی میں بھی ہو چکے ہیں۔ متعدد ہیں، ترکی میں کئی کئی ترجمے ہوئے۔ اردو میں نہ ہونا شرم کا باعث تھا۔ دیر آید درست آید تو ٹھیک نہ ہوگا لیکن کبھی نہ آنے سے دیر سے آنا بہر حال بہتر سمجھا جائے گا۔ مجھے نہ شاعری سے لگاؤ، نہ ادبیات سے دلچسپی۔ اصل پر دسترس نہ ہونے سے سات آٹھ زبانوں کے ترجمے سامنے رکھ کر اردو میں منتقل کرتا ہوں کہ فرض کفایہ تھا۔ اسے کوئی بھائی نظم کا جامہ پہنانے کا وقت پائیں تو ہمارے دور افتادہ یوگوسلاوی بھائیوں کی ہمت افزائی ہوگی جو موجودہ مشکل زمانے میں اپنی ثقافتی شخصیت اور مذہبی انفرادیت کو برقرار رکھنے کی کوشش میں لگے ہوئے ہیں۔ ایک مرحوم یوگوسلاوی رفیق پروفیسر محمد طیب اوکچ — M.T. OKIC — نے بتایا ہے کہ ترکی ترجمہ لفظی ترجمہ اور اصل سے سب سے زیادہ مطابق ہے۔ میں نے اس پر سب سے زیادہ اعتماد کیا ہے۔

یہ ایک مختصر نمونہ ہے ہماری بدکرداری کی نگارش۔ اس سے کوئی ایک فرد ملت بھی سبق لے تو میرا مقصد پورا ہو جائے۔
إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله۔

اس زبان زد نظم کا ترجمہ

۱۔ سبز تر پہاڑوں میں یہ سفید سفید کیا چمک رہا ہے؟ — برف کے تودے ہیں یا کلنگوں کے جھرمٹ؟

۲۔ برف کو تو پگھل بہ چکنا چاہیئے — کلنگ کو تو اڑ کر جا چکنا چاہیئے

۳۔ یہ ہیں نہ برف کے تودے نہ کلنگ — بلکہ ہیں خیمہ ہائے آغا حسن

۴۔ وہ ہے زخموں سے چور چور — ماں اور بہن آئی ہیں عیادت کے لئے از دور

۵۔ بیوی ہے سخت دردمند — آنے سے کتراتی ہے اسے شرم

۶۔ جب زخم اس کا کچھ بھر گیا — تو اس نے باوفا بیوی کو یہ کہلایا

۷۔ خبردار اب سفید بنگلے میں میرا انتظار نہ کرنا — نہ میرے بنگلے میں نہ رشتہ داروں کے ہاں

۸۔ بیوی سنتی ہے یہ سخت پیام — ششدر رہ جاتی ہے دل ہوتا ہے پاش پاش

۹۔ شوہر کے محل کے اطراف گھوڑوں کی ٹاپ سنتی ہے — تو اس محل کے ایک برج پر چڑھتی ہے۔

۱۰۔ ایک کھڑکی سے کود کر خودکشی کرنا چاہتی ہے — اس کی دو ننھی لڑکیاں گھبرا کر اس کے پیچھے دوڑتی ہیں

۱۱- اماں، اماں، بھاگ نہیں

یہ گھوڑے ابا کے نہیں، ملنے آئے ہیں ماموں جان پنٹو رووچ (PINTOROVIC)

۱۲- یہ سن کر بیگم حسن پلٹ پڑتی ہے
اور آ کا بھائی سے لپٹ جاتی ہے

۱۳- بھائی جان دیکھو یہ شرمناک بات
پانچ بچوں کی ماں کو ملتی ہے طلاق

۱۴- بھائی کچھ نہیں بولتا، چپ ہو جاتا ہے
ریشمی استر والے جیب میں سے طلاق نامہ نکالتا ہے

۱۵- اس میں مہر لے کر ماں کے گھر جانے کا حکم تھا،

اس کو پڑھ کر وہ لڑکوں کی پیشانی اور لڑکیوں کے رخسار چومتی ہے

۱۶- مگر گہوارے میں کے شیر خوار سے جدا ہونا ممکن نہ تھا

سخت گیر بھائی اسے اس سے بھی چھڑاتا ہے۔

۱۷- جبراً گھسیٹ کر اسے ایک گھوڑے پر سوار کراتا ہے

اور آبائی مسکن میں نظر بند ہے

۱۸- آبائی گھر میں آئے چند ہی دن گزرے ہوں گے،
مشکل سے ایک ہفتہ گزرا ہوگا۔

۱۹- حسن بھی ہے، حسب و نسب بھی
کیوں نہ ہر طرف سے اس کی ہو منگنی

۲۰- سب سے زیادہ اصرار ہے ایموتسکی کے قاضی کو،
اس پر وہ پُر درد آواز سے کہتی ہے [illegible]

۲۱- پیارے آکا بھائی، مجھے کسی اور سے بیاہ نہ دو
میرے بچوں کے خیال سے میرا دل پاش پاش نہ کرو

۲۲- بھائی کچھ نہیں سنتا
ایموتسکی کے قاضی سے کرا دیا جاتا ہے نکاح

۲۳- وہ مکرر بھائی سے التجا کرتی ہے
ایک پرچے پر کچھ لکھتی ہے۔

۲۴- اور ایموتسکی کے قاضی کو بھجوانا چاہتی ہے
کہ تمہاری منگیتر ادب سے سلام کرتی ہے۔

۲۵- اور دل و جان سے یہ التماس کرتی ہے
کہ سرداروں کے ہمراہ رخصتی کے لئے یہاں آنے کے وقت

۲۶- ایک برقع لاؤ کہ حسن آغا کے محل کے سامنے سے گزرتے وقت

اپنے بچوں کو نہ دیکھنے پاؤں

۲۷- اس خط کے ملتے ہی قاضی صاحب سرداروں کو جمع کرتے ہیں

اور اس کو رخصت کرا لینے جاتے وقت اس کے لئے برقع بھی لے جاتے ہیں۔

۲۸- نوشاہ کے ساتھی دلہن کے ہاں پہنچتے ہیں
اور تزک و احتشام اسے دولہا کے گھر لاتے ہیں

۲۹- حسن آغا کے گھر کے سامنے سے گزرتے وقت
اسکی دونوں لڑکیاں کھڑکی سے ماں کو دیکھ کر پہچان جاتی ہیں

۳۰۔ دولڑکے بھی باہر آتے ہیں	اور ماں سے تخاطب کرتے ہیں

۳۱۔ پیاری اماں، ہمارے ہاں آؤ	اور کھانا ہمارے ساتھ کھاؤ

۳۲۔ اس کو دیکھ کر وہ نوشاہ کے ہمراہیوں میں سے	جو سب سے سامنے تھا اس سے کہتی ہے

۳۳۔ اے نوشاہ کے ساتھیوں کے سردار	اے برادرِ دین و ملت

۳۴۔ گھوڑوں کو اس محل کے سامنے ذرا ٹھیراؤ	اپنے یتیم بچوں کو کچھ تحفے دینا چاہتی ہوں

۳۵۔ گھوڑے محل کے سامنے ٹھیر جاتے ہیں	وہ اپنے بچوں کو قیمتی ہدیے دیتی ہے

۳۶۔ لڑکوں کو زرکار ٹوپیاں	لڑکیوں کو چوغے

۳۷۔ گہوارے میں کے شیر خوار کو	ایک بستے میں بھیجتی ہے کپڑے

۳۸۔ سنگدل حسن آغا دور سے یہ سب دیکھتا ہے۔

باہر نکلے ہوئے بیٹوں کو للکارتا ہے

۳۹۔ یہاں آؤ میرے یتیم بچے	تمہاری سنگدل ماں کو نہ آئے گا رحم تم پر

۴۰۔ جوں ہی فاطمہ یہ بچے سنتی ہے	چیخ مار کر زمین پر گر پڑتی ہے

۴۱۔ جیسے ہی بچے واپس جاتے ہیں	اس کی بھی روح پرواز کر جاتی ہے

خاتمۂ کلام | اس کو پڑھتے اور لکھتے وقت کئی بار میری گھگی بندھ گئی۔ اصل میں کیا جادو ہوگا اس کا تخمینہ ہی کرنا پڑتا ہے۔ اے فن داں متخصص

سپردم بتو مایۂ خویش را

تو دانی حساب کم و بیش را

یہ بھی عرض کیے دیتا ہوں کہ اس زبان زد نظم کو علی اسحاقوویچ ISHAKOVIC نامی ایک ادیب نے لاطینی حروف کا جامہ پہنایا اور اسے اشرف قوداپچے وِچ KOVACEVIC نے عربی خط والی بوشناق زبان میں تیار کر کے یوگوسلاویا کی جمعیت علمار اسلامی کے "تقویم TAKVIM" نامی سالنامے میں ۱۹۷۵ء میں صفحہ ۱۹۰ تا ۱۹۱ پر شائع کیا۔

عربی خط والی بوشناق زبان میں چند نئے حرف ہیں:

حرف	تلفظ
ڄ	تس (ت + س)

ۆ — اُو (واو معروف)

ۏ — او (واؤ مجہول)

ل — ل + ی

ں — ں + ی

یہ معلومات بھی عزیز رفیق طیب اوکچ سے ملے تھے جن کا مارچ ۱۹۷۷ء میں انتقال ہوا۔ خدا جنت نصیب کرے۔ جامعہ انقرہ، پھر جامعہ ارض روم میں شعبہ اسلامیات میں استاد تھے بلکہ استاذ الاساتذہ کہ ان کے شاگرد اب وہاں استاد ہیں۔

حسن آغا غنیجا

شتوسه بیه نی اوغوزی زه له نوی
آ ل سوسنیه زی آ ل سولا بونتووی
دا سوسنیه زی وه ج بی اوقوینولی
لابونتووی وه ج بی بوله تیه لی.
نیت سوسنیه زی نیت سولا بونتووی
نه غوشانتور آغه حسن. آغه
اوذ نولوزیه او را نما نوشیم.
او یالازی غا ماته ر ای سه ستریجا
آ نوبووجا اوذ ستیدا نه موغالا
قا دلی مویه رانام بوزاه بیلو
ته ر بیوروجا ویه رنوی لونی سوونوی
"نه جه قای مه او دووروو بیه لومو
نی اوذ دووروونی او رودو مومو"
فاد قادونا ربیه جی رازومیه لا

HASANAGINICA

Što se b'jeli u gori zelenoj?

Al' su sn'jezi, al'su labutovi?

Da su snjezi već bi okopnuli,

Labutovi već bi poletjeli.

Nit su sn'jezi, nit su labutovi,

Nego šator age Hasan-age.

On boluje u ranama ljutim.

Obilazi ga mater i sestrica,

A ljubovca od stida ne mogla.

Kad li mu je ranam bolje bilo,

Ter poruča vjernoj ljubi svojoj:

»Ne čekaj me u dvoru b'jelomu,

Ni u dvoru, ni u rodu momu!«

Kad kaduna r'ječi razumjela,

ادیب سہیل

''غنچۂ راگ'' کلاسیکی موسیقی پر ایک تاسیسی کتاب

میری تحویل میں موسیقی پر 1896ء کی ایک تصنیف ''غنچۂ راگ'' ہے۔ اس کی قدامت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب مطبع نول کشور، لکھنؤ سے زیورِ طباعت سے آراستہ ہو کر آئی تو اس وقت اس کی چوتھی اشاعت تھی، اس کا مطلب یہ ہوا کہ اپنے زمانے میں خاصی پذیرائی ہوئی اور شائقین موسیقی نے اسے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ گویا 2005ء تک اس کی عمر 108 برس ہو چکی ہے۔ اس کے مصنف نظام الدولہ نواب حاجی محمد مردان علی خاں بہادر مغفور رئیس مراد آباد ہیں۔ غنچۂ راگ کی پذیرائی کے سلسلے میں اس کے تقریظ نگار صفحہ ۳ پر رقم طراز ہیں:

> ''چونکہ یہ نسخہ آپ کی ایک یادگار تھا اور بہ خلاف مطبوعہ سابق کے بعض حذف و زواید کے نظر ثانی میں مجدداً صحت کامل اس کی کی گئی تھی اور سوا اس کے یہ کتاب ایک قدیم علم وفن ہند کی تھی اور واسطے محققین اور شائقین کے بس کارآمد اس لیے ہم نے باجازت حضرت مغفور اس کو تین مرتبہ طبع کیا تھا۔ چونکہ بہ وفورِ خواہشِ خریداراں کل جلدیں فروخت ہو گئیں لہٰذا بار چہارم اسی نسخۂ نظر ثانی کردۂ حضرت مغفور سے مِن وعَن نقل ہو کر طبع کی نوبت آئی ....''

تقریظ کا سلسلہ صفحہ ۴ تک چلتا ہے۔ صفحہ ۵ پر نواب مردان علی خاں رئیس مراد آباد کی ایک نادر شبیہ ہے، جو کسی انجمؔ نامی شبیہ نگار نے بنائی ہے۔

روایت کے مطابق کتاب کا آغاز ''بسم اللہ الرحمٰن الرحیم'' سے ہوتا ہے۔

بعدازآں یہ رباعی رقم ہوئی ہے:

ہر سر میں نہاں ہے سرِّ حمدِ ستار
ہر بانگ میں ہے نعتِ رسولِ مختار
ہر نغمہ میں ہے مناقبِ آلِ نبیؐ
ہر صوت میں ہے صفاتِ اصحابِ کبار

اس کتاب میں تین فصل اور اکیس (۲۱) مقام ہیں۔ فصل اوّل 'سر' ہے۔ اس فصل میں سُروں اور ان کے اقسام کا بیان ہے جو سات مقام پر مشتمل ہیں۔ فصل دوم میں راگ کا ذکر ہے۔ اس میں کل راگ اور راگنیوں کی تفصیل اور ان کے اقسام اور ترتیب کا بیان ہے۔ ساتھ ہی اس کے آٹھ مقام کا بھی ذکر ہے۔ فصل سوم، تال کے بیان کا احاطہ کرتی ہے۔ اس کے چھ مقام ہیں، ان فصلوں کی مکمل تفصیل رقم کرنے کی یہاں گنجائش نہیں۔ البتہ جو خاص باتیں جاننے کی ہیں انہیں بیان کرنے کی کوشش کی جائے گی۔ تال کے بیان میں جو اطلاع دی گئی ہے وہ یہ کہ زبان زدِعام 360 تال ہیں لیکن برتاوے میں تال کی 23 اقسام آتی ہیں۔ ان میں سے بھی کچھ گانے بجانے والوں کے برتاوے میں 12 تالیں اور کچھ کے برتاوے میں19 تالیں رائج ہیں۔

ایک باب میں الگ سے فن رقص کا بیان بھی ہے۔ اس فن کے ابتدائی تعارف نامے کے ساتھ انھوں نے (صاحبِ کتاب) واجد علی شاہ کے زمانے کے رقص تک خود کو محدود کرلیا ہے اور ان کے زمانے میں جو رقص مروج تھے، ان کی چودہ گتوں کو حیطۂ بیان میں لایا ہے۔ مثلاً

پری گت، سلامی گت، فریاد گت، نکٹ گت، آنچل گت، خندہ گت یعنی مسکراتی گت، مودب گت یعنی دہشت زدہ گت، حُسن گت، گھونگھٹ گت، محجوب گت، نازگت، غمزہ گت، ادا گت، نیک گت۔

مقام چہارم میں سازوں کا بیان ہے۔ اس کے تحت مروجہ ساز کے نام، تاروں کے استعمال اور تعداد کی اطلاع بہم پہنچائی گئی ہے۔ بالخصوص ستار کے سُر میں کرنے کے طریقے اور قواعد بھی بتائے گئے ہیں۔

صاحبِ کتاب نے گانے بجانے میں در آنے والے یا راہ پا جانے والے باج اور گائیکی کے طرز کو بھی نظر میں رکھا ہے۔ جو بہ مرورِ زمانہ گانے بجانے والوں کے برتاوے میں آ گئے تھے اور موسیقار انہیں عیب نہیں گردانتے تھے۔۔ اس تسلسل میں صاحب ''غنچۂ راگ'' ان راگوں میں ہونے والے اختراعات کو بھی معرضِ بحث میں لائے ہیں جو بہ مرورِ زمانہ گائیکی کے چلن میں آ گئے ہیں اور ان راگوں کو بھی نظر میں رکھا ہے جو وقتاً فوقتاً مخترع ہوئے ہیں، جو قابل قبول نہیں ہو سکے۔ ان مختراعات کی نشاندہی بھی کی ہے جو اَن مل بے جوڑ معلوم ہوتے ہیں اور ان کی حیثیت ''بیت برائے بیت'' سے زیادہ کچھ نہیں۔

غنچۂ راگ کے مصنف نواب مردان علی خان نے اس بات پر بھی تنبیہ کی ہے گائن اور وادن کی مجلس میں سنگت کرنے والے طبلہ اور پکھاوج نوازوں کو اس بات کا خیال بہ طور خاص رکھنا چاہیے کہ اُس تال ساز کی آوازیں، گانے بجانے والے کی آوازوں سے ایک زینہ نیچے رہیں تا کہ گائیکی اور باج کا حُسن برقرار رہ سکے، تال کے شور میں گُم نہ ہو جائے۔ یہ تو محض ایک مثال ہے، گانے بجانے والے کے ساتھ تال کی سنگت کے حوالے سے اس کے علاوہ بھی بہت سی ہدایات رقم ہیں جو گویّوں اور سازندوں کے سلسلے میں کارآمد ہو سکتی ہیں۔

نواب مراد علی خاں نے تفصیل سے مختلف ادوار موسیقی کا بھی جائزہ لیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ عہدِ محمد شاہ میں بین کار، خیالیے اور دُھرپدیے تھے جو صاحبانِ کمال کہے جاتے تھے۔ اس وقت راگ ہی کا برتاوا پسندیدہ تھا۔ دہلی سے ہٹ کر جے پور میں بھی اس وقت بڑے بڑے صاحبِ کمال موجود تھے، جن کا تعلق سینی گھرانے سے تھا۔۔۔ مگر عہد

واجد علی شاہ میں راگ کا چلن جاتا رہا اور صرف ٹھمری اور غزل ٹھمری انگ نے شاہ پسندی سے رواج پائی اور ناچ اور بھاؤ کمال ترقی پر پہنچ گیا اور شاہ ممدوح نے غزل اور ٹھمری کا طرز بھی نہایت دلچسپ اور آسان ایجاد کیا۔

اسی تسلسل میں نواب صاحب لکھتے ہیں:

''فی زمانہ ٹھمری و غزل و ناچ و بھاؤ لکھنؤ کا، ٹپہ گرہ بند جو شوری نے زبانِ پنجاب میں اخیر زمانہ میں ایجاد کیا ہے بنارس کا، اور خیال و رباب کے باکمال گوالیار میں، اور بعض باکمال، ریاست رام پور اور ریواں وغیرہ میں موجود ہیں۔ مگر ہند بھر سے یکتا استاد مسلّم الثبوت و فرد کامل مفقود ہے..........''

نواب مردان علی خاں نے یہ اطلاع بھی دی کہ ''کلکتہ میں چند سال سے چند شوقین بنگالیوں نے ایک مدرسہ اس کی تعلیم کے لیے قائم کیا ہے۔ وہاں بھی بجز معمولی تعلیم اور طریقۂ فکر کے ان نقائص کے دور کرنے کے لیے کوئی اقدام نہیں کیا گیا۔''

نواب صاحب نے اگرچہ دُکھ کے ساتھ کلاسیکی موسیقی سے عدم توجہی اور اس میں بہت طرح کے اسقام کے در آنے کا ذکر کیا ہے مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بنگال بشمول کلکتہ میں ہمیشہ سے ہلکی پھلکی موسیقی کا چلن رہا ہے اور یہ بھی درست ہے کہ بنگال کے کھیت کھلیان، ندی، نالے گنگناتے گاتے نظر آتے ہیں۔ چینی سیاح فاہیان نے بنگال کو نغموں کا دیس کہا ہے۔ اس کے باوجود وہاں کلاسیکی موسیقی کی روایت بہت پرانی نہیں۔

انگریزی میں ایک کہاوت ہے Blessing in disguise۔ سو واجد علی شاہ سلطان اودھ کی 1856ء میں کلکتہ جلاوطنی کی وجہ سے، اس کا ایک مضافاتی محلّہ مٹیا برج دیکھتے دیکھتے بہ قول مولانا عبدالحلیم شرر چھوٹا لکھنؤ بن گیا۔ شاہی بود و باش کے لیے محلات تعمیر ہو گئے، شاہ کے ساتھ مختلف شعبہ ہائے فنون لطیفہ کے باکمال بھی کلکتہ آ گئے۔ محلات کے اندر اور باہر ٹھمری اور خیال کی محافل آراستہ ہونے لگیں، بڑے دلّی خاں اور چھوٹے

دلّی خاں، اور دیگر اساتذہ، سلطان عالم کی مجالس سے وابستہ ہوئے اور یوں کلاسیکی موسیقی کا ایک مضبوط Base کلکتہ کو حاصل ہوا۔ ستار کے باب میں استاد امداد علی خاں، ان کے بیٹے عنایت خاں، کلکتہ میں ٹیگور فیملی کی سرپرستی میں امدا خانی باج کو متعارف کرانے لگے۔ کلکتہ خود بعد ازاں لکھنو کے بعد ٹھمری کا ایک مرکز بنا اور بڑے بڑے ٹھمری کے گانے والے ہو گزرے۔ ان میں نمایاں ترین نام موجود الدین خاں، ضمیرالدین خاں اور بھیا جی گنپت راؤ کا ہے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے، بنگال کی فضا ہلکی پھلکی موسیقی کے لیے ہی موزوں ہے۔ بنگلہ گائیکی کے دو طرز ٹیگور گیتی اور نذرل گیتی باضابطہ دو اسکول کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ جیسا کہ ناموں سے ظاہر ہے ٹیگور گیتی مہاکوی رابندر ناتھ ٹیگور اور نذرل گیتی بدروہی شاعر نذرالاسلام سے منسوب ہے۔

غنچۂ راگ کے صفحہ 69 سے 87 تک موسیقی اور موسیقاروں کے سلسلے میں، مرقوم، اس کے مصنف کی باتیں مجھے ناقدانہ لگی ہیں۔ اچھی بات یہ ہے کہ گائکوں اور سازندوں پر تنقید کے ساتھ اصلاح احوال کے لیے یہ گزارشیں بھی کی گئیں کہ کہاں فن کے ستھرے پن کے لیے کیا اقدام کرنا چاہیے اور کس بات سے احتراز کرنا چاہیے۔ انہوں نے (نواب صاحب) اپنے مؤقف کو مثالیں دے دے کر سمجھایا ہے۔ مثلاً صفحہ 78 پر:

> ''ساز بجانے کے واسطے گانا جاننا مقدم ہے، بغیر گانا سیکھے ہوئے کوئی ساز صحیح نہیں بجا سکتا۔ جب تک راگ راگنی کی صورت معلوم نہ ہو گی اور تان پلٹا گلے سے نہ جانتا ہو گا تب تک ستار اور بین وغیرہ سازوں میں کیوں کر ادا کر سکتے ہیں یعنی ہاتھ اور ساز گویا گلے کی نقل ہے۔ اگرچہ سنتے سنتے بھی ہوشیار آدمی راگ راگنی اور تان پلٹا سے واقف ہو جاتا ہے اور بلکہ حاصل کر کے اس کے عیب و صواب جاننے لگتا ہے مگر کن رسیا کہیں گے۔ گُنی جبھی ہو گا جب خود باقاعدہ گانا بجانا جانتا ہو......''

نواب مردان علی خاں مصنف و مؤلف غنچہ راگ کے اس مؤقف کی کلّی تائید اس عمل سے ہوتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ بیسویں صدی کے عظیم ستار نواز استاد عنایت علی خاں کے والد محترم استاد امداد خاں ستار کی جانب راجع ہوئے تو ستار بجانے سے پہلے انہوں نے لکھنؤ جا کر ایک گھرانے دار استاد کے آگے پہلے گانا سیکھنے کے لیے زانوئے تلمذ تہہ کیے اور جب وہ گائیکی پر حاوی ہو گئے تو پھر ستار کو ہاتھ لگایا۔ فی زمانہ استاد امداد زخاں کے نام سے امداد خانی باج جانا جاتا ہے، ستار باج کے تسلسل میں روز اوّل سے تین نام لیے جاتے ہیں، اوّل: مسیت خانی باج، دوم: رضا خانی باج، سوم: امداد خانی باج۔ مختصراً یہاں باج یا بجانے کے اسلوب کی وضاحت عام قارئین کے لیے ضروری ہے۔ مسیت خانی باج یا اسلوب مسیت خاں سے منسوب ہے۔ مسیت خاں میاں تان سین کے نرینہ اولادوں کی تیسری پیڑھی میں ہوئے تھے۔ ان کے بجانے کا انداز دھیما تھا، آرام آرام سے راگ کو آگے بڑھاتے جاتے تھے۔ رضا خانی باج غلام رضا خاں سے منسوب تھا۔ یہ صاحب واجد علی شاہ کے دربار سے متعلق تھے، پٹنے سے تعلق تھا، ان کے باج کی لے بہت تیز تھی۔ ان کی گت کی چال قدرے پیچیدگی رکھتی تھی۔ منشی کرم امام خاں، مصنف ''معدن الموسیقی'' رضا خاں کو اپنے فن کے خاتم کہتے تھے۔ امداد خانی باج استاد امداد خاں سے منسوب ہے۔

مؤرخین موسیقی کی اطلاع کے مطابق امداد خانی باج، مسیت خانی اور رضا خانی باج کی امتزاجی صورت ہے اور گائکی انگ پر زور زیادہ ہے۔ کلاسیکی موسیقی کے شائقین اور پارکھ جانتے ہیں کہ پوری کی پوری بیسویں صدی استاد امداد خاں، ان کے باکمال بیٹے استاد عنایت خاں، پھر عنایت خاں کے بیٹے استاد ولایت خاں (پیدائش 1924ء) نے ستار باج کو اس بامِ عروج پر پہنچایا جہاں برصغیر پاک و ہند میں ان کا کوئی حریف نظر نہیں آتا۔ اس صورتِ حال کا اطلاق آج کے دور پر بھی ہو سکتا ہے۔

ابھی کل کی بات ہے کہ استاد ولایت خاں کو نامور ستارے پنڈت روی شنکر کی

موجودگی میں سابق وزیر اعظم ہند مسز اندرا گاندھی نے ہندوستان کا سب سے نمایاں اور واحد ستار نواز تسلیم کرتے ہوئے انعام و اعزاز کا مستحق ٹھہرایا تھا۔ افسوس کہ استاد ولایت خاں اب ہم میں نہیں رہے۔ فروری 2004ء میں ان کا انتقال نیو جرسی، امریکہ میں ہوا اور وصیت کے مطابق وہ اپنے آبائی قبرستان، کلکتہ میں سپرد خاک کیے گئے۔

امداد خانی باج کی خوبصورتی اور انفرادیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ 1909ء میں مہاراجہ میسور کے دربار میں دسہرہ کی تقریب منائی جا رہی تھی۔ ہندوستان کے بڑے بڑے استاد موجود تھے۔ شمس موسیقی استاد ممن خاں اور استاد امداد خاں بھی اپنی موجودگی سے اس بزم کو رونق بخش رہے تھے۔ اسی موقع پر اپنا نو ایجاد ساز ''سُر ساگر'' بجاتے ہوئے استاد ممن خاں نے کہا تھا ''سُر ساگر ایجاد کرنے کا خیال ہمارے دل میں امداد خاں صاحب کا ستار سُن کر پیدا ہوا تھا......'' یہ بات استاد ممن خاں کے بیٹے سنگیت مارتنڈ استاد چاند خاں کے خطبۂ صدارت ۱۳۸۵ھ میں رقم ہے۔

لاہور، پاکستان میں شریف پونچھ والے کو ستار نوازی کا فن براہ راست استاد ولایت خاں کے والد استاد عنایت خاں سے ملا۔

کراچی میں استاد عنایت خاں کے خانوادے کی ستار نوازی کی جھلک استاد رئیس خاں کے ہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے رئیس خاں صاحب کا استاد عنایت خاں اور استاد ولایت خاں سے لہو کا رشتہ ہے، اپنی والدہ کی طرف سے۔

ہندوستان میں استاد ولایت خاں کے چھوٹے بھائی امرت یا امارت خاں اس خانوادے کی یادگار ہیں۔

غنچۂ راگ نومبر 1896ء میں منشی نول کشور نے مطبع لکھنؤ سے چھاپی۔ کلاسیکی موسیقی کے موضوع پر استناد کا درجہ رکھتی ہے۔ زبان سادہ اور سہل ہے۔ یہ نادر و نایاب کتاب حکیم کرم امام خاں (واجد علی شاہ کے دربار سے وابستہ) کی تصنیف ''معدن الموسیقی''

سے 29 برس پہلے شائع ہوئی۔ تقریظ نگار نے غنچۂ راگ کے مصنف و مؤلف حاجی نواب مردان علی خاں رئیس مراد آباد کے بارے میں جو معلومات بہم پہنچائی ہیں، ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ نواب موصوف علمی و عملی، ہر دو موسیقی سے کماحقہٗ آراستہ تھے۔ غنچۂ راگ کے اختتامی متن سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ نواب مردان علی خاں اپنے زمانے میں مروّج گائن و وادن میں ساز سے آواز تک درستگی اور تبدیلی کے خواہاں تھے۔ اسی لیے انہوں نے اپنی گراں قدر تصنیف غنچۂ راگ میں، گانے بجانے میں در آنے والے اسقام اور رطب و یابس کی تفصیل سے نشاندہی کی ہے۔

تقریظ نگار، اپنی تقریظ خاتمۂ کتاب غنچۂ راگ میں اطلاع دیتے ہیں:

''کچھ بہت دن نہیں گزرے کہ اس مطبوعہ کتاب کو بعد نظر ثانی حشو و زوائد مصنف مرحوم نے از سرِ نو طبع کرنے کے لیے ہمارے پاس بھیجا تھا۔ افسوس ہے کہ یہ کتاب چھپنے بھی نہ پائی کو مصنف مرحوم بہ مقام سری نگر کشمیر بہ مرض ہیضۂ وبائی، داخلِ فردوسِ بریں ہوئے۔''

ان عبارات سے کچھ پتہ نہیں چلتا کہ نواب مردان علی خاں صاحب کا انتقال کب اور کس سنہ میں ہوا۔ پھر یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ تقریظ نگار صاحب کون ہیں؟ اغلب ہے کہ یہ صاحب منشی نول کشور مالک مطبع لکھنؤ ہیں۔ نواب صاحب کے زمانۂ انتقال کا اندازہ اس طرح ہوتا ہے کہ غنچۂ راگ نومبر 1896ء میں شائع ہوئی، اس لیے نواب صاحب کے انتقال کا وقت 1896ء کے آخری کسی مہینے میں قیاس کیا جا سکتا ہے۔

موسیقی کے باب میں نواب مردان علی خاں کی خدمات غنچۂ راگ کی صورت میں امر ہیں۔ ان کا شمار کتب موسیقی کے اولین مؤسسوں میں کیا جانا چاہیے۔

•••○•○•••

كُلُّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ

الحمد للہ الغنی کہ نسخہ

غنچۂ راگ

۱۲۷۹ھ

بنام تاریخی علم و فن موسیقی مین مولفہ جناب مستطاب نظام الدولہ نواب حاجی

[illegible]د علیخان بہادر مغفور رئیس مرادآباد و بعد نظر ثانی حضرت مغفور

بوقت طبع باردوم

فی الحال

بطرز یادگار مغفور بار چہارم

مطبع منشی نولکشور لکھنؤ مین چھپکر شایع ہوا

ماہ نومبر ۱۸۹۶ع

شبیہ نوائین نامدار

نظام الدولہ منتظم الملک نواب حاجی محمد مردان علی خان بہادر مغفور

رئیس مراد آباد

ڈاکٹر قاضی عابد

اردو میں لسانیات پر اوّلین رسالہ۔ "علم اللّسان"

(تحقیقی و تنقیدی جائزہ)

اردو میں لسانیات کا آغاز روایتی قواعد کی کتب کی تالیف، لغت نویسی اور اردو زبان کے آغاز کے نظریات کی تشکیل سے ہوا۔ مستشرقین ہوں یا مقامی ماہرینِ لسانیات دونوں نے ہی اپنی بہترین صلاحیتوں کا اظہار انہی تین میدانوں میں کیا۔ اس سلسلے کے بڑے ناموں میں گارساں دتاسی، فیلن، بنجمن شلزے، گراہم ٹی بیلی، پلیٹس، جان شیکسپیئر، انشاء اللہ خان انشاء اور محمد حسین آزاد کے علاوہ کچھ اور اہم لوگ شامل ہیں۔ تاہم گریرسن کا نام اور کام اس ضمن میں استثناء کا حامل ہے۔ میکس میولر جیسے اہم ماہر لسانیات کے آریائی نسلی تفاخر نے لسانیات سے اس کی فطری دلچسپی کو سنسکرت کے دائرے سے باہر نہیں آنے دیا۔ یوں ہمیں برصغیر کی زبانوں اور ادب سے دلچسپی رکھنے والے مستشرقین میں گریرسن کے علاوہ کوئی اور بڑا ماہر لسانیات اردو زبان اور لسانیات کے ساتھ دلچسپی لیتا نظر نہیں آتا۔ ہمارے مقامی ماہرین لسانیات نے بھی اپنے پیش رو مستشرقین کی دلچسپیوں کے دائرے میں ہی اپنے سفر کو آگے بڑھایا۔ یوں ہم اردو لسانیات کی ابتدائی تاریخ پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں قواعد نویسوں اور اردو زبان کے آغاز کے نظریات پر لسانی مواد جمع کرنے والوں کی بہتات نظر آتی ہے۔ تا آنکہ بیسویں صدی کے طلوع پر ہی ہمیں ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ جیسے ماہرین لسانیات دکھائی دیتے ہیں جو قواعد نویسی، لغت نویسی اور اردو زبان کے آغاز کے نظریات سے صرفِ نظر کر کے لسانیات کے دوسرے میدانوں توضیحی لسانیات، تاریخی لسانیات اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اردو میں لسانیات کے علم کے تنوعات کو متعارف کرانے میں اپنی صلاحیتوں کا بہترین استعمال کرتے ہیں۔ اردو میں لسانیات کے علم کے

تنوعات کو متعارف کرانے اور مغرب میں اس علم میں ہونے والی پیش رفت سے اردو دنیا کو شناسائی عطا کرنے میں ڈاکٹر محی الدین قادری زور، ڈاکٹر گیان چند جین، خلیل صدیقی، ڈاکٹر اقتدار حسین اور ڈاکٹر عبدالسلام کے اسماء قابل ذکر ہیں۔ جبکہ اس علم (لسانیات) کے دائرے میں اردو زبان کے حوالے سے تحقیق کرنے والوں میں حافظ محمود شیرانی، پنڈت دتاتریہ کیفی، ڈاکٹر مسعود حسین خان، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر شوکت سبزواری، ڈاکٹر سہیل بخاری، عین الحق فریدکوٹی اور ڈاکٹر نصیر احمد خان کے اسماء قابل ذکر ہیں۔ لیکن یہ امر اپنی جگہ پر دلچسپ ہے کہ اردو میں لسانیات کے علم کے حوالے سے پہلی بار ایک لغت نگار نے ہی مربوط اور منضبط انداز میں اپنی معلومات کا اظہار کیا۔

اردو کے اہم ترین لغت نگار مولوی سید احمد دہلوی (۱) نے ۱۸۹۵ء میں ''علم اللّسان'' (۲) کے نام سے ۴۰ صفحات (۱۹ سطور فی صفحہ) پر مشتمل ایک رسالہ دہلی سے شائع کیا جس میں لسانیات (۳) کے علم پر انہوں نے اپنی معلومات کو مربوط صورت میں اردو دنیا کے سامنے پیش کیا۔ یہ رسالہ اس حوالے سے بے حد اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے کہ اردو میں اس سے پہلے علم لسانیات پر کوئی مصنف اس طرح سے بحث کرتا ہوا نظر نہیں آتا۔ یہ تو ٹھیک ہے کہ سید احمد دہلوی کی بنیادی دلچسپی لغت نویسی ہے اور یہ ان کی لسانی دلچسپیوں کا ایسا محور و مرکز ہے کہ انہوں نے عمر عزیز کی پوری نصف صدی (۴) ''فرہنگ آصفیہ'' کی تالیف، ترتیب، تدوین، نظر ثانی اور اشاعت میں گزار دی لیکن اپنے مطالعے کے زور پر اور شاید فیلن کے ساتھ تعلقِ خاطر کی وجہ سے وہ علم لسانیات سے بھی اس سطح پر ضرور روشناس ہو گئے کہ انہوں نے اس علم (فلولوجی) کی مبادیات سے اردو زبان کے قاری کو روشناس کرنے کی اولین کوشش سرانجام دی۔

رسالے کا آغاز انسان اور کائنات کے آغاز کے حوالے سے ہوتا ہے۔ فاضل مؤلف پر ڈارون کے نظریۂ ارتقا کے واضح اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اس رسالے (علم اللّسان) کا ذیلی عنوان اس طرح سے قائم کرتے ہیں:

''انسان کی ابتدائی - درمیانی اور اخیر زبان'' (۵)

دراصل یہ وہ زمانہ ہے جب نظریۂ ارتقا کو ''روحِ عصر'' کا درجہ حاصل تھا اور مختلف علوم وفنون کے لوگ نظریۂ ارتقا کے تناظر میں اپنے اپنے علوم وفنون کی مختلف توجیہات کا مطالعہ کر رہے تھے۔

سید احمد دہلوی نے بھی اس رسالے میں یہی تناظر اختیار کرتے ہوئے جب اپنے سامنے یہ سوال رکھا کہ انسان نے بولنا یا لکھنا (جو زبان کے دو بنیادی مظاہر ہیں) کب سیکھا تو انہیں لازمی طور پر اس سوال کا سامنا بھی کرنا پڑا کہ خود انسان، جس سے زبان کے یہ مظاہر مشروط ہیں، اس کرۂ ارض پر کب آباد ہوا۔ اس سوال کا قدیم جواب تو ہمیں مختلف تہذیبوں کی اساطیر اور مذاہب کے توسط سے ملتا ہے (۶) لیکن مغرب میں سائنس کے فروغ کے بعد اور مشرق میں مغربی سائنسی فکر کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کی ادھوری کوششوں کے بعد کائنات کی قدامت کا پتہ چلانے کے لیے مختلف سائنسی علوم سے استفادہ کرنے کی روش بھی عام ہوئی۔ یہاں بھی علمِ طبقات الارض یا جیولوجی اور دیگر سائنسی علوم کے بارے میں فاضل مؤلف کو یہ علم ہے کہ یہ ایسے علوم ہیں کہ کائنات کے مختلف مظاہر کی کہنگی کے بارے میں بنیادی جانکاری دے سکتے ہیں۔ پھر یہ کہ انسان کیا اس کرۂ ارض پر انسان کے طور پر آیا یا پیدا ہوا یا پھر اس نے ارتقا کے مراحل طے کرنے کے بعد اپنے آپ کو اس موجودہ شکل میں ڈھالا۔ کونسے ایسے علوم ہیں جو اس بنیادی سوال کو حل کرنے میں ہماری معاونت کر سکتے ہیں۔ انسان اس کائنات میں موجود کن جانوروں سے مشابہت رکھتا ہے اور کیا منقولی علم ہمیں اس امر میں مطمئن کر سکتا ہے یا پھر ہمیں معقولی علم سے رجوع کرنا ہوگا اور یہ کہ منقولی اور معقولی علم میں کیا فرق ہے اور ان دونوں کی حدود و قیود کیا ہیں۔ اس رسالے کی ابتدا میں انہیں سوالات سے بحث کی گئی ہے:

''اگر ہم اس بیان کو انسان کی ابتدائی حالت سے شروع کریں اور دکھائیں کہ اول میں انسان کیا تھا۔ اس کا ڈیل ڈول، اس کا چہرہ

مہرہ، اس کی چمڑی، اس کا منہ یا تھوتھنی، اس کا سر کس رنگ ڈھنگ کا تھا اور پہلے ہم اسے ریچھ، بندر، بن مانس وغیرہ کن حیوانوں سے مشابہ پاتے تھے تو صرف یہ مضمون ہی طویل نہ ہو بلکہ انسانی ابتدائی حالت کی ایک مبسوط تاریخ بن جائے۔''(۷)

''ایسی باتوں کے دریافت کرنے اور پتہ لگانے کی دو صورتیں ہیں۔ ایک روایتی یا تاریخی جسے منقول کہتے ہیں، دوسری عقلی یعنی فطرتی جسے معقول یا فلسفہ سے تعبیر کرتے ہیں۔ پہلی صورت کا سامان بہم پہنچانا یا اس پر اطمینان ہونا بہت دشوار ہے۔ البتہ دوسری صورت ایسی ہے کہ اسے ہر بشر کی عقل سلیم تسلیم کر سکتی ہے۔''(۸)

''علم طبقات الارض کے محققین کے قول کے بموجب انسان کو دنیا میں آئے ہوئے کم سے کم بیس ہزار اور زیادہ سے زیادہ ایک لاکھ برس ہوئے۔''(۹)

اس رسالے میں اگلی بحث تو رسم الخط کے حوالے سے ہے لیکن اس کی ابتداء اس بات سے کی گئی ہے کہ آج کل (۱۸۹۵ء) تقریباً تین چار ہزار زبانیں بولی اور سمجھی جاتی ہیں (۱۰)۔ یہ تعداد ظاہر ہے کہ قیاسی ہے اور درست نہیں۔ اس وقت تک بولی جانے والی زبانوں کی تعداد اس سے کئی گنا زیادہ ہو گی کیونکہ زبان کی تاریخ کے علم سے دلچسپی رکھنے والوں کا خیال ہے کہ کم از کم اتنی زبانیں تو صرف برصغیر میں بولی جاتی ہیں۔ شاید دنیا میں بولے جانے والی تمام زبانوں کی تعداد کا صحیح اندازہ لگانا آج کے سائنسی دور میں بھی دشوار امر ہے۔ فنِ تحریر (رسم الخط) کی تاریخ کا تعین کرتے ہوئے فاضل مؤلف نے قیاس کیا ہے کہ یہ زیادہ سے زیادہ پانچ ہزار برس کی تاریخ کی حامل ہے۔ لیکن اس امر کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا کہ اس فن شریف کے موجد کون تھے۔ ایرانی (جمشید)، یونانی، مصری یا پھر ہندوستانی (برہما گپتا)۔

''فن تعلیم و تحریر کو نکلے ہوئے پانچ ہزار برس سے زیادہ عرصہ نہیں ہوا۔ کوئی ایران کے بادشاہ جمشید کو اس کا موجد قرار دیتا ہے، کوئی یونانیوں کو، کوئی مصریوں کو، کوئی ہندوستان کے برہما گپتا کو۔''(۱۱)

لیکن جدید تحقیق اس ضمن میں واضح انداز میں ہمیں بتاتی ہے کہ فنِ تحریر کا آغاز قدیم عراقی تہذیب کی عطا ہے (۱۲)۔

فاضل مؤلف کا یہ نکتہ قابل غور ہے کہ رسم الخط ہی بنیادی طور پر زبان کو محفوظ کرنے کا ذریعہ ہوتا ہے لیکن جدید لسانیات کی شریعت میں بولا ہوا لفظ لکھے ہوئے لفظ کی نسبت زیادہ باعثِ توقیر ہے۔ جدید لسانیات زبانوں کے مطالعے کے لیے تاریخی یا دو زمانی (Diachronic) منہاج کی جگہ یک زمانی (Synchronic) طریق کار کو اختیار کرتی ہے۔ اس لیے رسم الخط یا فن تحریر کی قدامت کی بحث اس کے دائرہ کار سے زیادہ علاقہ نہیں رکھتی لیکن سید احمد دہلوی کے زمانے میں یہ لسانیات کا ایک مرغوب اور پسندیدہ موضوع تھا۔

صوتیات جسے جدید لسانیات نے توضیحی لسانیات/عمومی لسانیات کے نام سے موسوم کیا ہے، لسانیات کی ابتدا ہی سے ایک اہم مبحث کے طور پر معروف ہے۔ سید احمد دہلوی نے ''علم اللّسان'' میں صوتیات (Phonetics) کے حوالے سے اپنے زمانے کے اردو لسانیات سے دلچسپی رکھنے والے مصنفین سے زیادہ معلومات اور بصیرت کا اظہار کیا ہے۔ لسانیات کی اس اہم شاخ کے حوالے سے انہوں نے اپنے رسالے میں جو سوالات اٹھائے ہیں یا کچھ سوالوں کا جواب فراہم کرنے کی کوشش کی ہے وہ یہ ہیں:

''قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ابتدا میں انسان بھی جو دیگر حیوانات میں شامل ہے، اس قسم کی بے معنی اور مہمل بولی بولتا تھا۔''(۱۳)

''ہم سوال کرتے ہیں کہ بعض تحقیق دوست بادشاہوں نے جیسے سب سے اول ایک یونان کے بادشاہ نے اور سب سے اخیر جلال

الدین محمد اکبر بادشاہ ہندوستان نے جو انسان کے نوزائیدہ بچوں کو
آبادی سے دور تہ خانوں کے اندر گونگے، بہرے آدمیوں گنگ محل
میں پرورش کرایا اور ہر قسم کے اشاروں اور آواز سے خبردار نہ ہونے
دیا ان کی بولی کیا ثابت ہوئی۔'' (۱۴)

سید احمد دہلوی نے صوتیات کے حوالے سے بہت اہم باتیں کی ہیں جو ان کے زمانے میں تو اور زیادہ اہمیت کی حامل ہوں گی۔ گو کہ یہ اردو صوتیات کا نقطۂ آغاز ہے لیکن ہمیں ساری بحث فاضل مصنف کے زمانے کو مدنظر رکھتے ہوئے کرنی ہوگی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب لسانیات کے بارے میں اردو کے محققین اور ناقدین کا علم نہ ہونے کے برابر تھا۔ اس لیے قیاس ہمیں اس طرف بھی لے جاتا ہے کہ سید احمد دہلوی نے شاید فیلن یا کچھ دیگر مستشرقین کے خیالات سے استفادہ کیا ہوگا۔ ان کا خیال ہے کہ ایک خاص جغرافیہ میں رہتے ہوئے لوگ ایک خاص عمر تک اپنی لسانی عادات وضع کر لیتے ہیں اور اپنی زبان کی خاص آوازوں کو نکالنا سیکھ لیتے ہیں۔ ان کے لیے اس لسانی عادت/ عادات سے مطابقت نہ رکھنے والی زبان کے خاص الفاظ/حروف کی ادائیگی ناممکن ہو جاتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ فاضل مصنف کے ذہن میں یہ بات موجود ہے کہ صوتیات کا تعلق محض بولی جانے والی زبان سے ہے، لکھی جانے والی زبان سے نہیں۔ یوں ایک خاص زبان بولنے والا آدمی کسی دوسری زبان کو بولنے پر تو قدرت رکھ سکتا ہے لیکن وہ اس زبان کے الفاظ کو درست مخرج یا درست تلفظ کے ساتھ ادا نہیں کر سکے گا۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ فاضل مصنف نے اس سوال کا جواب بھی دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ مخصوص آب و ہوا اور جغرافیے کی وجہ سے زبان یا ہونٹ ایک خاص طرح کے بجوگ کا شکار ہو جاتے ہیں اس لیے ایک خاص طرح کا لسانی رویہ اس خطے کے افراد میں پروان چڑھ جاتا ہے جس سے انحراف کرنا ان کے لیے ممکن نہیں رہتا۔ اگرچہ جدید لسانیات ہمیں بتاتی ہے کہ لسانی رویے کو پورے اعضائے تکلم جنم دیتے ہیں لیکن سید احمد دہلوی نے اس حوالے

سے صرف زبان اور ہونٹوں کا نام لیا ہے:

"بعض ملکوں کے آدمیوں کی ساخت وہاں کی آب و ہوا اور مقامات کے لحاظ سے ایسی واقع ہوئی ہے اوران کی زبانوں یا ہونٹوں میں کچھ ایسا بجوگ آ کر پڑا ہے کہ وہ بعض حرفوں کو ان کے اصلی مخارج سے نکالنے پر بالکل قادر نہیں۔" (۱۵)

انہوں (سید احمد دہلوی) نے مختلف خطوں کے لوگوں کی مثالیں دے کر اپنے مؤقف کی وضاحت کی ہے:

"کیا وجہ ہے کہ اہل عرب سے چ، پ، گ ادا نہیں ہوتا؟ کیا باعث ہے کہ ایران کے لوگ ٹ، ڈ، ڈھ، ڑ، ڑا ان کا تلفظ ادا نہیں کر سکتے اور ہندی کر سکتے ہیں۔ اہلِ پنجاب ژ، ق کا تلفظ آسانی سے کیوں نہیں ادا کر سکتے اور ہندوستانی کر سکتے ہیں۔" (۱۶)

ان کے خیال میں اس کا سبب ان علاقوں کے باسیوں پر ان خطوں کے جغرافیائی پس منظر کا اثر ہے۔ جغرافیہ مختلف انداز میں اپنے باسیوں کی لسانی عادات پر اثرانداز ہوتا اوراس کی بنیادی خصوصیات متشکل کرتا ہے۔

"جس طرح آوازوں میں ساختِ آلاتِ تلفظ کے لحاظ سے فرق پڑا اسی طرح بلحاظِ آب و ہوا خواص ملکی میں بھی فرق پیدا ہوا۔ کہیں کوہستان اور میدانی مقامات کا اثر اپنا جلوہ دکھاتا ہے، کہیں کھادر، بانگر اور ریگستان کا پرتو اپنا سکہ بٹھاتا ہے۔" (۱۷)

"چٹیل میدانوں کے رہنے والوں کی آواز میں وہی ہمواری، سلاست اور روانی پائی جائے گی جو میدانوں کے لیے موزوں ہے اور جیسی بانگر کے لوگوں میں کرختگی ہے ویسی ہی ان کے الفاظ میں بھی خشونت ہے۔ جس طرح کھادر یا تری کے باشندوں میں تری

ہے اسی طرح کی ان کی زبان میں بھی کمزوری اور ملائمت ہے۔
عرب جیسے خشک ملک کی زبان اونٹوں کی زبان سے کس قدر مشابہ
ہے۔ انگلستان جیسے سمندری جزیرے کی بولی دریائی جانوروں سے
کتنی مطابقت رکھتی ہے .... ایران کی سریلی بولی اپنے ملک کی
معتدل آب و ہوا کس خوبصورتی سے ثابت کر رہی ہے۔''(۱۸)

سید احمد دہلوی کی اس رائے کی کوئی علمی یا سائنسی بنیاد تو نظر نہیں آتی لیکن انہوں نے مشاہدے اور قیاس کے تال میل سے جس طرح کی نظریہ سازی کی کوشش کی ہے وہ ان کے زمانے کے لحاظ سے قابلِ ستائش ہے۔ یہ اور بات ہے کہ جدید لسانیات نے اس باب میں اب بہت سفر کر لیا ہے اور صوتیات کے حوالے سے ایک بڑا ذخیرۂ علم وجود میں آیا ہے جو سید احمد دہلوی کی اس رائے سے زیادہ اتفاق نہیں کر سکتا۔ لسانی عادات کی تشکیل ایک پیچیدہ عمل ہے اور اس کے محرکات ایک سے کہیں زیادہ ہیں۔ اس کے باوجود ان کی یہ نظریہ سازی دلچسپی کے عنصر کی وجہ سے پُرکشش ضرور محسوس ہوتی ہے اور ان کی رائے کو آسانی سے رد بھی نہیں کیا جا سکتا۔

''صوتیات'' کے حوالے سے اس رسالے کی اگلی بحث آواز کے ایک اور اہم پہلو سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ سوال صوتیات میں بہت اہمیت کا حامل ہے کہ آواز بنتی کیسے ہے۔ جدید لسانیات ہمیں بتاتی ہے کہ سانس لینے کا عمل بنیادی طور پر بولنے کے عمل میں معاون ہوتا ہے۔ اگر سانس لینے کا عمل رک جائے تو آواز بھی پیدا نہیں ہو سکتی۔ اس لیے ہمیشہ بولنے کو زندگی کی بنیادی علامت سمجھا گیا ہے اور خاموشی کو موت کی۔ سید احمد دہلوی نے اس بات کو دلچسپ پیرائے میں بیان کرنے کی سعی کی ہے:

''سانس بذاتِ خود اپنے مخارج یعنی ناک، گلے یا منہ میں آنے
جانے سے ایک آواز پیدا کرتا ہے اور یہ بات بتاتا ہے کہ اگر مجھ کو
ذرا زور سے بولو گے تو کچھ بڑی آواز اور جو سینے پر زیادہ دباؤ ڈال

کر کھینچو گے تو اس سے بھی بڑی صدا پیدا کر دوں گا۔ اس سے
ثابت ہوا کہ انسان یا حیوان کے بولنے کا پہلا سبب یا اس کے نطق
کا پہلا استاد سانس ہے۔''(۱۹)

جدید لسانیات اگرچہ آج اعضائے تکلم کا بہت گہرا مطالعہ کرتی ہے اور تلفظی صوتیات ہمیں بتاتی ہے کہ سانس جب مختلف اعضائے تکلم کے ساتھ تعامل کرتی ہے تو مختلف طرح کی آوازیں (اصوات) پیدا ہوتی ہیں۔ فاضل مصنف کے زمانے میں جب ابھی اردو میں لسانیات کے ماہرین صوتیات سے شناسا ہی نہیں تھے، اس طرح کی آراء کا اظہار بھی ایک بہت بڑا قدم ہے جو قابلِ استحسان ہے۔ انہوں نے صوتیاتی درجوں کی بھی نشاندہی کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ ہمیں بتاتے ہیں کہ ابتدائی صوتیاتی درجے میں اَ، اِ، اُ کی آوازیں بنتی ہیں (یاد رہے کہ وہ اردو زبان کے حوالے سے بحث کر رہے ہیں)۔ اس کے اسماء اور افعال اور پھر روابط کے حروف/ الفاظ وجود میں آتے ہیں۔ جدید صوتیات بھی ہمیں اس انداز کی آگہی عطا کرتی ہے۔ جدید صوتیات آواز/ اصوات کے درجوں کے تعین کے بعد ہمیں بتاتی ہے کہ اَ، اِ، اُ کی اصوات نکالتے ہوئے سانس روکتے کیسے ہیں اور نکالتے کیسے ہیں۔ سید احمد دہلوی نے بھی اسی طرح سے اصوات سازی کا تعین کیا ہے لیکن وہ جدید صوتیات کی طرح سے اپنی آراء سے سماجی لسانیات کا تناظر علیحدہ نہیں کر سکے اور یہ کوئی اتنا زیادہ قابلِ اعتراض امر بھی نہیں ہے۔ وہ لسانیات کے ایک ایسے طالب علم کے طور پر سامنے آتے ہیں جس کے زمانے میں لسانیات کے مختلف شعبوں نے ابھی مغرب میں بھی اپنی حدود کا اتنا کڑا تعین نہیں کیا تھا جس قدر آج کے زمانے میں لسانیات کرتی نظر آتی ہے۔

''دنیا کے ابتدائی دھندے سب ان تین آوازوں یعنی اَ، اِ، اُ میں
موجود تھے اور ہر ایک کیفیت انہیں کے گھٹانے بڑھانے سے حاصل
ہو جاتی تھی۔ چنانچہ جب لوگوں میں اول اول تمدنی مادہ پیدا ہوا۔

گھر بار بسا کر رہنے، مل جل کر ایک جگہ بیٹھنے اٹھنے لگے تو انہوں نے اپنے اپنے مخاطبوں حاضر اور سامنے کے لوگوں سے خطاب کرنے کے لیے اَ، اشارۂ قرب کے واسطے اِ، کنایۂ بعید کے لیے اُ۔ بشرکت اعضائے جسمانی یعنی (سر، انگشت، پا، چشم وغیرہ) سے کام لینا شروع کیا۔ اظہارِ درد، اظہارِ خوشی، ندا ندیہ میں یہی خطابی اَ، کام دیتا رہا۔" (۲۰)

فاضل مصنف نے قیاسی طریق کار سے کام لے کر زبان کے متشکل ہونے کی داستان بھی بیان کرنے کی سعی کی ہے۔ یہ مباحث بھی بنیادی طور پر سماجی لسانیات سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ کسی بھی زبان کا ذخیرۂ الفاظ انسانی ضروریات کی بنیاد پر وجود میں آتا ہے۔ انسان اپنی ضروریات کے مطابق اپنی زبان کے ذخیرۂ الفاظ میں مسلسل اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ زبان بنیادی طور پر ایک سماجی عمل ہے اور سماجی احتیاجات کو پورا کرتی ہے اور یوں اس خاص زبان کی لغت بھی بڑھتی چلی جاتی ہے۔ زبان کا تعلق اس خطے کی ثقافت سے بھی ہوتا ہے جس مخصوص خطے میں وہ بولی جارہی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف خطوں میں یہ مختلف انداز سے میں متشکل ہوتی ہے اور مختلف انداز میں ترقی کرتی ہے۔

"اگر کسی خطہ کے آدمیوں پر مصیبت زیادہ پڑی ہے تو وہاں مصیبت کے متعلق زیادہ الفاظ بنے اور جو کہیں راحت و اطمینان حاصل رہا ہے تو وہاں عیش و آرام کے لغت زیادہ وضع ہوئے" (۲۱)

"اگر کہیں جنگ کا زیادہ اتفاق پڑا ہے تو وہاں جنگ سے تعلق رکھنے والے لفظ بکثرت موجود ہو گئے۔" (۲۲)

"جب روز بروز احتیاجیں بڑھنی شروع ہوئیں اور ان کے کاموں کی ضرورتوں نے اور بھی طول پکڑا تو جہاں جہاں تک آدمی کی آواز پہنچ

سکتی تھی اتنے فاصلے کے واسطے چند مفرد اور سہل الخروج حروف
اپنے اپنے ملک کے موافق تجویز ہوئے۔''(۲۳)

اس رسالے میں لسانیات کے حوالے سے اگلی بحث لفظ اور معنی کے رشتے کے حوالے سے ہے۔ آج لسانیات کی جو شاخ اس سے بحث کرتی ہے وہ لسانیات کے یک زمانی (Synchronic) اندازِ مطالعہ کو ہی درست قرار دیتی ہے اور خیال کرتی ہے کہ لفظ اور معنی کا تعلق منطقی نہیں ہوتا بلکہ اس پر اس معاشرت کے باسی متفق ہو جاتے ہیں اور اس ضمن میں اہم بات یہ ہے کہ لفظ اور اس کی صوت کا اس کے معنی کے تعین سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ کوئی بھی معاشرہ بغیر کسی علت و معلول کے تعلق کے یا کسی الہامی یا اَن دیکھی وجہ کے ایک لفظ کے خاص معنی پر متفق ہو جاتا ہے۔ مثلاً پانی کو اردو بولنے والے پانی اس لیے کہتے ہیں کہ وہ اس پر بغیر کسی علت و معلول کے رشتے کے متفق ہو گئے اس لیے نہیں کہ پانی کی صوت اس کے معانی کا تعین کرتی ہے۔ سید احمد دہلوی کی بصیرت انہیں جدید لسانیات سے جوڑتی بھی ہے اور ان کی سوچ میں اس سے ایک بُعد بھی دکھائی دیتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ کسی بھی زبان میں بامعنی اصوات کے بننے میں انسانوں کا شعور کام کر رہا ہوتا ہے۔ اگر ہم غور کریں تو یہ وہی شے ہے جسے جدید لسانیات کا پیش رو فرڈی نانڈ سا شیور لفظ اور معنی کے درمیان ایک ایسا تعلق قرار دیتا ہے جس پر معاشرہ متفق ہو جاتا ہے۔ فاضل مصنف کا یہ بھی خیال ہے کہ لفظ، اس کی صوت اور اس کے معنی کے درمیان ایک تعلق ضرور ہوتا ہے اور قدیم ماہرین لسانیات اس بات کی تکرار کرتے رہے ہیں۔

''اب بامعنی اصوات یا الفاظ بننے کی نوبت آئی۔ یہ سب جانتے ہیں
کہ انسان کو خدا تعالیٰ نے مختلف بیش بہا قوتوں کے علاوہ قوائے عقلی
بالتخصیص عطا فرمائے ہیں یعنی اول قوت مدرکہ جس سے ہر چیز کا
ادراک ہوتا ہے، دوم قوتِ حافظہ جس سے ہر ایک بات دماغ میں

محفوظ یا یاد رہتی ہے۔ سوم قوتِ متخیلہ یعنی خیالی قوت جو دماغ میں
ایک صورت پیدا کر دیتی ہے چہارم عقل یعنی قوتِ تمیز پس بامعنی
صوت یا لغت انہی چاروں مرحلوں کو طے کر کے بنا۔'' (۲۴)

''اسمائے اصوات یعنی جن سے جاندار یا بے جان چیزوں کی آواز
بیان کرتے ہیں ہمارے رہبر بنے کبھی ہم نے ہواکو چلتے ہوئے دیکھ
کراس کے چلنے کی نقل سائیں سائیں کے لفظ سے ادا کی۔ کبھی پانی
کو برستے دیکھ کراس کی سریلی آواز کو چھم چھم سے تعبیر کیا۔'' (۲۵)

''بعض نام ان کے افعال کے سبب رکھے گئے۔ جیسے مارخور ایک بکرا
ہے جو سانپ کو کھا جاتا ہے۔ چوہے مار ایک شکاری پرند کا نام ہے
جو چوہے کا شکار کیا کرتا ہے۔ نیولا ایک قسم کا چوہا ہے جو نیو کھود
ڈالتا ہے اسی طرح اور بہتیرے نام ہیں جو کسی خاص صفت سے
تجویز ہوئے ہیں۔'' (۲۶)

یوں فاضل مصنف نے قیاس سے کام لیتے ہوئے زبان کی تاریخ بھی مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بعض اشیا/ جانوروں کے نام ان کی آواز/افعال اور اشکال کی مشابہت کی وجہ سے طے ہوئے لیکن زبان کی تاریخ کا ایک اہم موڑ یا سنگ میل وہ تھا جب انسان نے اسماء کونسبت دینا اور افعال اور مصادر کو جوڑنا سیکھا اور پھر گنتی کا عمل بھی انسانی زبان کی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ہے۔

''جب اسماء یعنی نام بھی تجویز ہو گئے تو اب ایک اور دقت پیش آئی
وہ یہ ہے کہ جس وقت آپس میں باتیں کرتے وقت مختلف اسموں کا
مجموعہ تو اکٹھا ہو جاتا مگر ان میں باہم نسبت دینے، ربط اور لگاؤ
پیدا کرنے والا کوئی وسیلہ نہ ہوتا۔ اس دقت کے رفع کرنے کے
واسطے باہم لگاؤ پیدا کرنے والے حروف یا حرکتیں تجویز ہوئیں لیکن

فعلوں، مصدروں کے بغیر بھی ایک ناتمام لگاؤ رہا۔ پس اب افعال اور مصادر تجویز ہوئے اور ساتھ ہی بعض چیزوں کے شمار کا موقع بھی آنے لگا جس کے سبب انگلیوں سے گِننے کا کام لینا شروع کیا۔"(۲۷)

یہاں فاضل مصنف دراصل یہ بتانا چاہتے ہیں کہ زبان کی تاریخ میں قواعد کی دریافت ایک اہم ترین موڑ کی حیثیت رکھتی ہے کیونکہ قواعد کے ذریعے زبان ایک اجتماعی روپ اختیار کرتی ہے۔

زبان کی سماجی حیثیت سے بحث کرنا فاضل مصنف کو بے حد مرغوب ہے۔ اس لیے وہ جہاں بھی موقع ملے زبان کی اس حیثیت پر اظہارِ خیال ضرور کرتے ہیں۔ یوں اس رسالے میں انہوں نے صوتیات اور سماجی لسانیات سے ہی زیادہ شغف ظاہر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ لفظ اپنے زمانے کی سماجی تاریخ ہوتا ہے۔ اس کلیہ سازی کے بعد وہ ہندوستانی زبانوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان زبانوں میں تہذیب و شائستگی کی یوں کمی ہے کہ ان زبانوں کے ذخیرۂ الفاظ میں فحش الفاظ موجود ہیں۔

"اگر ذرا توجہ سے دیکھا جائے تو بخوبی ثابت ہو جائے گا کہ جن الفاظ کو ہم مردہ یا ایک قالب بے جان تصور کر رہے ہیں یہ سب بڑے بڑے واقعات کا مرقع یعنی ایک زندہ تاریخ اور ہمارے بزرگوں یعنی کل انسانوں کے خیالات عمری واقعات دنیوی و دینی تاریخ ہر زمانے کے اخلاق و رواج اور جملہ سرگزشتوں کا ایک بے حد ذخیرہ ہیں۔"(۲۸)

"ہندوستانی زبان پر سب سے زیادہ اور بھاری اعتراض یہی ہے کہ اس میں قابلِ شرم الفاظ اور محاورے زیادہ پائے جاتے ہیں جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ہم لوگوں کے خیالات قابلِ اصلاح اور

ہماری تہذیب ابھی بہت کچھ درستی طلب ہے۔ ہم نے ان الفاظ کو
اپنا تکیہ کلام بنا رکھا ہے جنہیں مہذب ملک کے باشندے زبان پر
لانا بھی ایک قومی جرم اور مہذب سوسائٹی کا کبیرہ گناہ تصور کرتے
ہیں۔''(۲۹)

فاضل مصنف کی اس رائے پر دو اعتراضات بجا طور پر کیے جا سکتے ہیں جن میں سے ایک کا تعلق لسانیات اور دوسرے کا تعلق پس نو آبادیاتی طریقِ احساس سے ہے۔ جدید لسانیات اب کسی بھی زبان کی لغت کو اس طرح نہیں دیکھتی کہ اس زبان میں کتنے الفاظ و محاورات فحش ہیں اور کتنے پاکیزہ۔ دراصل فاضل مصنف اپنے زمانے کے اصلاحی نقطۂ نظر کے اسیر ہیں اور یوں لگتا ہے کہ ان پر بھی حالی کی طرح سرسید کی تحریک کے فکری اثرات بہت گہرے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہمیں اپنی زبان اور ثقافت کے بارے میں نوآبادیاتی قوتوں نے طرح طرح کے احساسِ کمتری میں یوں مبتلا کیا کہ انہوں نے مشرق کی ایک بھیانک اور مکروہ تصویر بنا کر ہمارے سامنے رکھ دی اور کہا کہ یہ مشرق ہے اور قابلِ اصلاح ہے۔ ہم میں سے بھی اکثر لوگوں نے اس تصویر کو قبول کر لیا لیکن جدید زمانے کے پس نوآبادیاتی مفکرین جیسے ایڈورڈ سعید، فرانز فینن اور ہومی کے بھابھا وغیرہ اس تصور کو تسلیم نہیں کرتے اور ان تصورات کی رد تشکیل پر زور دیتے ہیں۔ کیا خود مغربی ممالک کی زبانوں میں اس طرح کے الفاظ موجود نہیں ہیں۔

اس اہم رسالے کے ایک حصہ میں فاضل مصنف نے اشتقاقیات سے بھی اپنی دلچسپی کو ظاہر کیا ہے اور مختلف شہروں کے نام رکھنے کی وجوہات بیان کی ہیں۔ اسی طرح سے انہوں نے مختلف محاوروں کو بھی ان کے درست تناظر میں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

''توران: جو ایک پرانا ملک ہے اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ فریدون
نے اپنے بڑے بیٹے تور کو یہ ملک دیا تھا جس کی وجہ سے یہ نام پڑ
گیا۔''(۳۰)

''چام کے دام - اس مثل سے نظام سقہ کی ڈھائی دن کی بادشاہی،
شیر شاہ اور ہمایوں کی بھاری لڑائی کا سماں بندھتا ہے۔''(۳۱)

سید احمد دہلوی نے اس اہم رسالے کے آخر میں انسان کی زندگی کی طرز پر زبان کی زندگی کو بھی چار حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

''جس طرح انسان کی عمر کے چار زمانے ہوتے ہیں اسی طرح
زبان کے بھی چار ہی درجے ہیں۔''(۳۲)

ان کے خیال میں یہ چار زمانے طفلی، جوانی ادھیڑ پن اور بڑھاپا ہیں لیکن جدید لسانیات اب زبانوں کے زمانی تسلسل کو اس طرح نہیں ناپتی۔ یہ اس رسالے کی آخری بحث ہے۔

اردو لسانیات کی تاریخ میں یہ رسالہ محض اس لیے اہمیت کا حامل نہیں ہے کہ یہ اردو میں لسانیات کے مباحث پر اولین رسالہ ہے بلکہ سید احمد دہلوی نے جس طرح سے انیسویں صدی کے اواخر میں لسانیات کا شعور عام کرنے اور لسانیات کے مختلف مباحث کو بیان کرنے کی سعی کی ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔ انہوں نے لسانیات کے بعض ایسے گوشوں پر بھی خامہ فرسائی کی ہے جس پر آج بھی اردو میں بہت کم مواد میسر ہے۔ وہ اردو کے پہلے لسانیات شناس ہی نہیں بلکہ آج بھی اس علم کے ایک اہم فرد کے طور پر شناخت کیے جانے کے قابل ہیں۔ انہوں نے اپنے مختصر رسالے میں لسانیات کی کئی جہتوں کو اردو میں روشناس کرایا ہے۔ ان کا یہ کام ان کی معروف لغت ''فرہنگ آصفیہ'' کے سائے میں آ جانے کی وجہ سے زیادہ روشن نہیں ہو سکا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے زمانے میں ان کے علاوہ لسانیات کے علم کا اس قدر شعور رکھنے والا مقامی دانشور بالکل ہی نظر نہیں آتا۔ وہ اردو لسانیات کی تاریخ میں محض اولیت کی بنیاد پر ہی نہیں بلکہ اپنے کام کی اہمیت کی وجہ سے یاد رکھے جانے کے لائق ہیں۔

•••○•○•••

حوالہ جات/ حواشی

۱۔ مولوی سید احمد دہلوی ۸؍جنوری ۱۸۴۶ء کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام سید عبدالرحمٰن مونگیری تھا۔ ان کا سلسلۂ نسب حضرت عبدالقادر جیلانیؒ سے جا ملتا ہے۔ انہوں نے ابتدائی تعلیم مختلف مدارس سے حاصل کی جن میں دہلی نارمل سکول بھی شامل ہے۔ انہوں نے اپنی تصنیفی زندگی کا آغاز عورتوں اور بچوں کی تعلیم و تربیت پر رسائل لکھنے سے کیا۔ وہ سات برس تک (۱۸۷۳ء تا ۱۸۷۹ء) ڈاکٹر ڈبلیو ایس فیلن کی ملازمت میں رہے اور ان کی معروف انگریزی اردو لغت کی تالیف و تدوین میں ان کا ہاتھ بٹایا۔ اس کے بعد الور کے مہاراجہ کی ملازمت اختیار کی اور اس کا سفر نامہ تحریر کیا۔ وہ کچھ عرصہ انجمن پنجاب سے بھی متعلق رہے اور پنجاب بک ڈپو لاہور میں نائب مترجم کے طور پر کام کیا۔ نیز دہلی اور لاہور کے سکولوں میں تدریس بھی کی۔ ۱۸۶۸ء سے ہی فرہنگ آصفیہ پر کام شروع کر دیا۔ اس کا ایک حصہ ''تدوین مصطلحات اردو'' کے نام سے ۱۸۷۱ء میں اور کچھ حصہ ''ارمغانِ دہلی'' کے نام سے ۱۸۷۸ء میں شائع ہوا۔ پھر انہوں نے ہندوستانی اردو لغت کے نام سے نومبر ۱۸۸۲ء سے بالاقساط اسے شائع کرنا شروع کر دیا۔ ابتداء میں ۲۴ صفحات ماہ بماہ اور جولائی ۱۸۸۳ء سے ۳۲ صفحات ہر مہینے شائع ہوتے رہے۔ ۱۸۸۸ء میں ان اجزاء کو مربوط کر کے ''فرہنگ آصفیہ'' کی پہلی اور دوسری جلد کی شیرازہ بندی کی۔ حکومتِ حیدرآباد کی طرف سے مالی سرپرستی اور ماہانہ وظیفہ میسر آ گیا۔ ۱۸۹۸ء میں جلد دوم اور ۱۹۰۱ء میں جلد چہارم شائع کی۔ ۱۹۰۸ء میں مکمل فرہنگ ایک ہی شکل وصورت اور تقطیع میں شائع ہوئی۔ ۱۹۱۲ء میں گھر کو آگ لگ گئی اور لغات کی جس قدر جلدیں گھر میں موجود تھیں جل کر راکھ ہو گئیں۔ سو ایک بار پھر حیدرآباد کی ریاست نے مالی مدد کی اور ''فرہنگ آصفیہ'' مولوی صاحب کی زندگی میں آخری بار ۱۹۱۲ء میں شائع ہونی شروع ہوئی اور ۱۹۱۸ء میں اس کی اشاعت کا کام مکمل ہوا۔ جونہی اس کی اشاعت کا کام مکمل ہوا مولوی صاحب نے بھی رختِ سفر باندھا۔ ۱۱ رمئی

۱۹۱۸ء کو سید احمد دہلوی فوت ہو گئے۔ (ان معلومات کے لیے فرہنگ آصفیہ کے دیباچوں اور تقاریظ سے استفادہ کیا گیا ہے)

۲۔ یہ رسالہ ۱۸۹۵ء میں پہلی بار دہلی سے شائع ہوا۔ دوسری بار یہ دارالاشاعت لاہور سے ۱۹۰۰ء میں شائع کیا گیا۔ ۱۹۰۸ء کی ''فرہنگ آصفیہ'' کی اشاعت میں اسے دیباچے میں شامل کر لیا گیا۔

۳۔ مولوی سید احمد دہلوی ''علم اللسان'' سے ''Linguistics'' کی بجائے ''فلولوجی'' مراد لیتے ہیں۔ دیکھیے ۱۹۱۸ء کی اشاعت کا سرورق مشمولہ مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگ آصفیہ، لاہور، اردو سائنس بورڈ، بار دوم، ۱۹۸۷ء

۴۔ فرہنگ آصفیہ کی تالیف کا عمل ۱۸۶۸ء میں عرب سرائے دہلی سے شروع ہوا۔ اگرچہ اول اول اس کو یہ نام نہیں دیا گیا لیکن جو اجزاء مختلف ناموں سے مرتب ہوتے رہے وہ بالآخر ۱۹۱۸ء میں مکمل شدہ صورت میں ضم ہو گئے۔ یوں اردو لغت نویسی کا یہ بڑا کارنامہ فردِ واحد نے پورے پچاس برس میں سرانجام دیا۔

۵۔ دیکھیے سرورق رسالہ، علم اللسان، دفتر فرہنگ آصفیہ، دہلی، ۱۸۹۵ء

۶۔ اساطیر کے بارے میں ایک نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ یہ اپنے زمانے میں مختلف مظاہر کی سائنسی توجیہہ پیش کرتی ہیں۔ ہمارے زمانے کے ایک فاضل سکالر ابنِ حنیف نے اپنی کتاب ''تخلیق کائنات'' میں عراقی اور یونانی اساطیر کے حوالے سے ان خطوں کے قدیم باشندوں کے نظریۂ تخلیق کا علمی جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ پھر مختلف آسمانی (سامی) مذاہب کے ماننے والے ان مذاہب کے صحائف میں موجود کہانیوں کو اساطیر کہنے میں تو ہچکچاہٹ محسوس کرتے ہیں لیکن یہ کہانیاں بھی تکوین کائنات اور ہبوطِ آدم کے دلچسپ قصص جس انداز سے بیان کرتی ہیں ان سے اس کائنات کی قدامت کے حوالے سے ان مذاہب کے ماننے والوں کے تصورات کے ساتھ ساتھ کچھ دلچسپ مباحث بھی سامنے آتے ہیں۔

۷۔ سید احمد دہلوی، علم اللسان، دہلی، دفتر فرہنگ آصفیہ، ۱۸۹۵ء، ص ۲

۸۔ سید احمد دہلوی، علم اللسان، دہلی، دفتر فرہنگ آصفیہ، ۱۸۹۵ء، ص ۳

۹۔ ایضاً، ص ۳

۱۰۔ ایضاً، ص ۴

۱۱۔ ایضاً، ص ۴

۱۲۔ ابنِ حنیف، دنیا کا قدیم ترین ادب، ملتان، بیکن بکس، ص ۸۲، جلد اول

۱۳۔ علم اللسان، ص ۸

۱۴۔ ایضاً، ص ۹

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۰

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۰

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۰

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۰، ۱۱

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۱

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۳، ۱۴

۲۱۔ یوں لگتا ہے کہ اس نظریے کو وضع کرتے وقت فاضل مصنف کے ذہن و شعور میں دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی تفریق موجود تھی۔ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کی شعری لغت میں اوپر بیان کیا گیا فرق بہت ہی واضح انداز میں نظر آتا ہے۔

۲۲۔ علم اللسان، ص ۱۵

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴، ۱۵

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۶

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۷، ۱۸

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۹

۲۷۔ ایضاً، ص ۲۱

۲۸۔ علم اللسان، ص ۲۴

۲۹۔ ایضاً، ص ۲۴

۳۰۔ ایضاً، ص ۲۶

۳۱۔ ایضاً، ص ۲۹

۳۲۔ ایضاً، ص ۳۸

علم اللسان

یعنی

انسان کی ابتدائی۔ درمیانی اور اخیر زبان

مصنفہ

مولوی سید احمد صاحب دہلوی مؤلف فرہنگ آصفیہ

حسب فرمائش عزیز احمد صاحب منشی فاضل

سید دربار احمد صاحب نے مطبع محبوب المطابع میں چھپواکر

دفتر فرہنگ آصفیہ گلی شاہتارہ اجمیری دروازہ دہلی

سے شائع کیا

قیمت ۱۲ ار

اس کا بولنا نہ چھوڑتے۔ مگر کچھ سے کچھ ضرور کر لیتے چنانچہ اب بھی کتابی اور بول چال زبان میں بہت بڑا فرق ہوگیا ہے۔

آج کل انگریزی۔ جرمنی۔ فرانسیسی۔ ترکی۔ ایرانی۔ چینی۔ جاپانی۔ روسی وغیرہ زبانوں کا ستارا شاہی زبان ہونے کے باعث عروج پر ہے کیونکہ ان زبانوں۔ کے سرپرست موجود اور ہر طرح سے ان میں علمی خزانے بھر رہے ہیں۔ ہماری اردو زبان ابھی تک ابتدائی حالت میں ہے۔ گو سرکار انگلشیہ کی توجہ سے کچھ ترقی کر گئی ہے لیکن یہ ترقی چند روزہ ہے اس لئے کہ عدالت کی زبان اب انگریزی ہوتی جاتی ہے تمام دفاتر اس میں ہوگئے اور ہو رہے ہیں۔ غرض علمی اور شاہی زبان ہمارے ہندوستان کے واسطے یہی قرار پانے والی ہے ہندوستانی زبان صرف دیسی زبان ہونے کے لحاظ سے اپنے آپ کو سنبھالے ہوئے ہے گویا یہ زبان اب اپنے صرف ہندوستانیوں کی حمایت پر ترقی کر سکتی ہے ورنہ اس کا بھی عنقریب زوال شروع ہو جائے گا۔ اور وہی مثل صادق آئے گی سہ ہمیں تو موت ہی آئے شباب کے بدلے فقط

سید احمد دہلوی

۱۹ جون ۱۸۹۵ء بمقام شملہ

ڈاکٹر عطش دُرّانی

مقدمہ ادبیاتِ اُصولِ تحقیق

اُردو اور پاکستانی زبانوں میں تحقیقی روایت مستشرقین (Orientalists) کی پیدا کردہ ہے۔ ان کی پیروی میں ہمارے محققین کے ہاں عربی، فارسی، اردو، پنجابی، سندھی وغیرہ میں تحقیقی کاموں کے ایک مخصوص انداز نے جنم لیا جسے ہم قدیم تحقیقی روش کا نام دے سکتے ہیں۔ جان گلکرائسٹ، سی آر ٹیمپل، گریرسن، ڈاکٹر لائٹنر وغیرہ سے شبلی نعمانی، عبدالسلام ندوی، سید سلیمان ندوی، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، مولانا عبدالحیٔ، مولانا عبدالستار صدیقی، مولوی عبدالحق، حافظ محمود شیرانی، پروفیسر محمد اقبال اور ڈاکٹر مولوی محمد شفیع کے ذریعے یہی روش ہماری جامعات کے اندر اور باہر پختہ ہونے لگی۔

اس تحقیقی روش کے بڑے پڑاؤ کلکتہ، حیدرآباد دکن، اعظم گڑھ، لاہور، پٹنہ، رام پور، کراچی، حیدرآباد سندھ وغیرہ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ نے مستشرقین کے کاموں کو روشن کیا۔ دکن میں قلمی نسخوں، مخطوطوں کی بجائے زبان کے مسائل، لسانیات وغیرہ کی تحقیق پر زور دیا گیا۔ یہ کام مولوی عبدالحق اور وحید الدین سلیم (''وضع اصطلاحات'' والے) سے ڈاکٹر محی الدین قادری زور تک چلا آیا۔ اعظم گڑھ میں مولانا شبلی، سید سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی وغیرہ نے زبان و ادب کو تاریخی نقطۂ نظر سے دیکھا اور تاریخ نگاری کا اسلوب وضع کیا۔

پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور میں معاشرتی، سیاسی اور سماجی پس منظر کو مخطوطہ شناسی میں شامل کیا گیا۔ واقعات اور سنین پر توجہ دی گئی۔ ڈاکٹر مولوی محمد شفیع کا اتباع ہوا۔ بنیادی اور ثانوی ماخذوں کی صحت و تنقید پر زور دیا گیا۔ حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر سید عبداللہ، پروفیسر محمد اقبال اور ڈاکٹر وحید قریشی جیسے نام یہیں سے برآمد ہوئے۔ پٹنہ میں

قاضی عبدالودود، ڈاکٹر اختر اورینوی، ڈاکٹر مختار الدین آرزو جیسے نامور لوگ وابستہ تھے۔
حوالے میں احتیاط کا عنصر یہاں سامنے آیا۔ ترتیب و تدوینِ متن میں خاصا کام ہوا۔ رام پور میں مولانا امتیاز علی عرشی نے تصحیح متن کو بنیاد بنایا۔ جعل سازی، بے احتیاطی، اخذ و استفادہ، کتابیات وغیرہ کی تصحیح انھی کا حصہ تھی۔

اسی روش کی وسعت سے کراچی میں ڈاکٹر جمیل جالبی، جناب مشفق خواجہ، ڈاکٹر فرمان فتحپوری، ڈاکٹر اسلم فرخی اور ڈاکٹر معین الدین عقیل، حیدرآباد سندھ میں ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں اور ڈاکٹر نجم الاسلام، لاہور میں خلیل الرحمان داؤدی، ڈاکٹر وحید قریشی، شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ڈاکٹر محمد اکرام چغتائی، ڈاکٹر معین الرحمان، ڈاکٹر گوہرنوشاہی، ڈاکٹر سلیم اختر جیسے کئی نام سامنے آئے۔ یہی روش آگے بڑھ کر مختلف جامعات پر اثر انداز ہوئی۔ پھر ان میں غور وفکر شروع ہوا۔ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، پشاور یونیورسٹی اور مقتدرہ قومی زبان اسی تفکر کی ایک تثلیث کے طور پر ابھرے۔

اگر اردو کے اس تحقیقی سرمایے کا جائزہ لیا جائے تو زیادہ تر مندرجہ ذیل پہلو سامنے آتے ہیں:

(الف) قدیم متون اور ادبی سرمایے کی بازیافت۔
(ب) ادیبوں اور شاعروں کے احوال و آثار۔
(ج) سیاسی وسماجی پس منظر میں ادبی موضوعات کا جائزہ۔
(د) اردو اور پاکستانی زبانوں کے لسانی رشتوں کا تعین۔
(ر) تدوین لغت، اصطلاحات سازی یا اشتراکِ لغات۔
(س) غالبیات، اقبالیات جیسے مستقل موضوعات۔

محولہ تثلیثی غور وفکر کے نتیجے میں اب یہ روش ایک ایسے مقام پر آکر پھونک ہو رہی ہے جہاں جدید تحقیقی ڈسپلن میں اپنا مقام بنانے کے لیے اصولِ تحقیق کی نئی کوششیں رخنہ انداز ہیں۔

اس سابقہ تحقیقی سرمایے میں اُردو کے بڑے محققین کی درجہ بندی کرنے پر بھی اہلِ علم کی توجہ مبذول ہوئی ہے۔ رسالہ ''آج کل'' دہلی کے شمارہ اگست 1967ء میں ''اردو تحقیق کے چار عناصر'' قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، مسعود حسین رضوی اور مالک رام کو قرار دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے اپنی کتاب ''**تحقیق کا فن**'' میں حافظ محمود شیرانی کو ان میں شامل کر کے انھیں ''اُردو تحقیق کے عناصرِ خمسہ'' کہا ہے۔ اگر اُردو کی تحقیقی روش اور تتبع کا اصولوں کے حوالے سے جائزہ لیں تو ان میں پہلے درجے پر حافظ محمود شیرانی ہی فائز نظر آتے ہیں اور دوسرا مقام قاضی عبدالودود اور مولوی محمد شفیع کا ہے۔ تیسرے مقام پر ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں، ڈاکٹر خلیق انجم اور ڈاکٹر گیان چند کے نام آتے ہیں۔ باقی محققین نے اپنے طور پر بڑے کارنامے انجام تو دیے ہیں، اصولی مباحث بھی تحریر کیے ہیں، تاہم تحقیقی اصول وضع کرنے کے حوالے سے ان کا نام انھی چھ افراد کے بعد ہے۔

جہاں تک اُصولِ تحقیق پر مواد یا ادبیاتِ تحقیق کی وسعت کا تعلق ہے، ایک اصولی بات پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ ابھی تک اس موضوع پر کوئی بھی جامع مواد ہمارے سامنے نہیں آیا۔ اگر ہم قدیم تحقیقی روش کو دو پہلوؤں ''مخطوطہ شناسی'' یا ''تدوینِ متن'' اور ''تاریخ نگاری'' یا ''دستاویزی تحقیق'' میں تقسیم کریں اور دونوں کے لیے صرف ایک ایک نام لینا چاہیں تو ڈاکٹر خلیق انجم کی کتاب ''**متنی تنقید**'' (1967ء) اور ڈاکٹر گیان چند کی کتاب ''**تحقیق کا فن**'' (1990ء) اور بس۔ باقی سب انھی کی توضیحات، تشریحات، ماخذ یا تعلیقات ہیں۔

اب تک سامنے آنے والے اس اصولی مواد کا ہم تین پہلوؤں سے جائزہ لے سکتے ہیں:

1- ترتیب و تدوینِ متن کے حوالے سے۔

2- تاریخی مقالہ نگاری کی رُو سے۔

3- جدید تحقیقی ڈیزائن کے نقطۂ نظر سے۔

رفاقت علی شاہد نے اپنی کتاب ''**تحقیق شناسی**'' میں ایک بھرپور کتابیات شامل کر ڈالی ہے جو تحقیق کی تعریف، اصولِ تحقیق، تنقید، طریقے، مسائل، مقالے کی تیاری، جائزے کتابیات، لسانی امور اور دکنیات اور دیگر زبانوں پر علوم کی تحقیق کے علاوہ تدوین متن، مخطوطات شناسی وغیرہ پر مقالات اور کتب کی مفصل معلومات کا احاطہ کرتی ہے۔

ایک رائے یہ ہے کہ اردو تحقیق کا آغاز سرسید سے ہوتا ہے۔ کچھ یہ بھی کہتے ہیں کہ قدیم روشِ تحقیق کے اصولی مباحث کا آغاز مولانا شبلی سے ہوتا ہے جو روایت و درایت نیز جرح و تعدیل کے قدیم طریقِ تحقیق کو لے کر آگے بڑھتے ہیں۔ ان پر تنقید عبدالرؤف دانا پوری نے کی اور رائے، عقل اور درایت میں امتیاز پیدا کیا۔

صرف اُردو زبان کے حوالے سے حقیقت یہ ہے کہ اُردو میں تحقیقی اصول پہلی بار حافظ محمود شیرانی (اپریل 1922ء میں) ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ وہ داخلی شہادت (شہادت کلام) کو بھی واقعاتی شہادت میں شامل کرتے ہیں۔ ادیب کی انفرادیت پر توجہ دیتے ہیں۔ شہادتِ کلام کو وہ اسالیبِ مقامی قرار دیتے ہیں۔ بعض کے نزدیک جدید اصولِ تحقیق پر ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اولیت رکھتے ہیں کہ انھوں نے 1958ء میں ''جامعاتی تحقیق کے بارے میں'' مسائل پر گفتگو کی۔ وہ جدید اصولوں کے مطابق تحقیق کی حدود کا تعین (تحدید) کرنے پر زور دیتے ہیں۔ وہ کتابیات کی ترتیب، مقالے کا اختصار وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں۔ بعض کے نزدیک اس بات کی توسیع ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں نے 1962ء میں کی۔ انھوں نے دراصل سابقہ اصولوں کو جمع کرنے کی کوشش کی ہے اور انھیں کارٹر وی گڈ کی ''**تکنیک تحقیق**'' (علم التعلیم) کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یوں ہمارے نزدیک گویا جدید تحقیقی اصولوں کی طرف پہلا قدم ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں نے اٹھایا تھا مگر وہ بھی محض تدوینِ مخطوطات اور داخلی و خارجی شہادتوں ہی میں اٹک کر رہ گئے۔

اُردو میں پہلی بار ''مخطوطہ شناسی'' کا کورس جامعہ نئی دہلی میں شروع ہوا تو خواجہ احمد فاروقی نے اس مسئلے پر مضامین لکھنا شروع کیے۔ مگر پہلی مبسوط کتاب لکھنا

ڈاکٹر خلیق انجم کے حصے میں آیا۔ ''متنی تنقید'' میں انھوں نے متن کو اُصولوں کی روشنی میں قائم کرنے کا سلسلہ شروع کیا۔ اسی بنیاد پر ڈاکٹر تنویر احمد علوی کی کتاب ''**اُصولِ تحقیق و ترتیبِ متن**'' سامنے آئی اور یوں اس موضوع کی ''تکمیل'' ہوئی۔ مالک رام اور ڈاکٹر نذیر احمد نے چند توسیعی مقالات لکھے۔ قاضی عبدالودود نے ''صحتِ متن'' پر قلم اٹھایا۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے قدیم دواوین کی تدوین پر نگارشات پیش کیں۔ اس موضوع پر مزید کام خلیل الرحمان داؤدی نے آگے بڑھایا لیکن ابھی ان کے نکات شائع نہیں ہوئے۔ ڈاکٹر گیان چند نے اپنی کتاب میں اس موضوع کو زیادہ جامع کر دیا ہے۔

تاریخ نگاری کی روایت جو شبلی نعمانی، مولوی محمد شفیع، حافظ محمود شیرانی وغیرہ کے ذریعے ہمارے سامنے آتی ہے، اسے اصولی طور پر پیش آنے کے لیے بعض ڈاکٹر سید محمد عقیل کے مقالے ''تحقیقی مواد کی فراہمی'' (''نقوش''، لاہور مئی 1967ء) کو اولیت دیتے ہیں۔ انھوں نے تحقیق کار کے مزاج، مواد کی فراہمی کے ذرائع، راویوں کے غلط بیانات کے جائزے وغیرہ پر قلم اٹھایا ہے۔ ایسا ہی ایک مقالہ ڈاکٹر انصار اللہ نظر کا ''تدوین کے اصول و مدارج'' (سہ ماہی ''اُردو'' کراچی 3 ,4، 1970ء) ہے۔ جو دراصل متنی تنقید ہی کی توسیع ہے۔ وہ بہترین ''مخطوطے'' پر توجہ دینے کے قائل ہیں اور توضیح متن کو آخری کڑی قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے کا ایک نام رشید حسن خاں کا ہے اور ایک نام آغا افتخار حسین کا ہے۔ یہ دونوں سائنسی تحقیق کے اصولوں کی بات کرتے نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر غلام مصطفٰے خاں نے بھی اپنے مقالے میں کچھ ایسے ہی امور کی نشاندہی کی تھی۔

ڈاکٹر گیان چند جین کی کتاب ''**تحقیق کا فن**'' پہلی مبسوط کتاب ہے جو ادبی تحقیق کے اصول اور تکنیک شرح و بسط کے ساتھ بیان کرتی ہے۔ اس سے پہلے اُردو میں ایسی دقت نظری کے ساتھ لکھی گئی کوئی کتاب اُصولِ تحقیق کی جامع نہیں ہے۔ بنیادی طور پر یہ کتاب سندی تحقیق کی مقالہ نگاری کے لیے لکھی گئی ہے۔ تاہم اس میں اُردو کی عمومی تحقیق کاری کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے اور جابجا اُردو کے تحقیقی کاموں سے مثالیں دی گئی

ہیں۔ موضوع ، خاکہ، مواد، مطالعہ، جائزہ، تسوید، زبان و بیان اور ہیئت اس کے خصوصی ابواب ہیں۔ تدوینِ متن ایک الگ موضوع کے طور پر زیر بحث لائی گئی ہے۔ بعض نئی اصطلاحات بھی وضع کی گئی ہیں جن میں تحقیقی تصورات بیان ہوئے ہیں۔ اصولی طور پر یہ کتاب روایتی تحقیق کی روش ہی کو پروان چڑھاتی ہے۔ تکنیک، مسئلہ، فرضیہ، تحدید، ڈیزائن اور نتائج و سفارشات پر کوئی باب شامل نہیں اور نہ ہی انھیں کوئی اہمیت دی گئی ہے۔ ادبی تحقیق کے تجربات کو پیش کرتے ہوئے بھی وہ زیادہ تر اپنی ہی واردات (Experience) پر انحصار کرتے رہے ہیں، چنانچہ روایتی دبستانوں کی روش اس میں بھی جھلکتی ہے۔ انھوں نے خاص طور پر جو تین سفارشات کی ہیں، یعنی:

1- تحقیق کی زبان سلیس و شگفتہ ہو۔

2- اسلوب تحریر شخصی ہو۔

3- حوالے کم سے کم ہوں بلکہ متن کے اندر ہی دے دیے جائیں۔

ان پر بھی بحث ہوسکتی ہے۔ تحقیق کا اپنا انداز بیان یا کینڈا (genre) ہوتا ہے۔ یہ ہمیشہ غیر شخصی بلکہ اجتماعی انداز لیے ہوتی ہے اور حوالوں میں صرف یکسانیت ہی بنیادی امر قرار پاتی ہے۔

تحقیق کو ڈاکٹر گیان چند بھی محض ''تلاش'' ہی قرار دیتے رہے ہیں اور شرط صرف ''سکالر شپ'' (اعلیٰ تنقیدی بصیرت) کی عائد کرتے ہیں۔ وہ تحقیق کو سائنس یا سائنٹیفک نہیں سمجھتے۔ بیانیہ اور دیگر اقسام کی تحقیق کو وہ محض ''حقائق اندوزی'' قرار دیتے ہیں۔ محقق اور نگران کے اوصاف کے بارے میں انھوں نے خوب کُھل کر لکھا ہے اور ادبی تحقیقی مقالوں میں موجود عیوب اور نقائص پر بے لاگ تبصرے کیے ہیں۔ ان کا یہ کھلا اندازِ تحریر اس کتاب کو تکنیکی دستور العمل بنانے سے زیادہ انتقادی تبصرے کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ تدوین متن پر تمام متداول ماخذوں سے انھوں نے خاطر خواہ مواد پیش کیا ہے، مگر اسے تحقیقی منصوبہ ثابت کرنے کے لیے وہ تکنیکی اصول واضح نہیں کر سکے۔ شاید ایسا ہو

بھی نہیں سکتا کیونکہ تدوین متن بہر حال کلی طور پر تحقیق سمجھی نہیں جاتی۔ بایں ہمہ گیان چند کی یہ کتاب روایتی تحقیقی کام کرنے والے مبتدیوں کے لیے بہتر اور متداول قرار پاتی ہے۔

جدید سائنسی اصولوں پر یوں تو کئی مصنفوں نے کام کیا، لیکن زیادہ تر تراجم اور اخذ و استفادے کی صورت ہی سامنے آتی ہے جیسے عبدالرزاق قریشی کی کتاب ''**مبادیاتِ تحقیق**'' جو عربی سے ترجمہ ہے اور اس کی مثالیں بھی زیادہ تر عربی سے ہیں یا ڈاکٹر ش اختر کی ''**تحقیق کے طریق کار**'' جس میں مشاہدے پر کھلا ترجمہ پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر عندلیب شادانی اور ڈاکٹر عبدالستار دلوی کی کتابیں بھی اخذ و استفادے کی مثالیں ہیں۔ ایسی کتابوں میں اولیت ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی ''**ادبی تحقیق کے اصول**'' کو حاصل ہے۔ یہ ابھی تک اُردو میں پہلی اور واحد کتاب ہے جو ''فرضیے'' (Hypothesis) پر بحث کرتی ہے اور مطالعۂ احوال اور سروے کو اردو کے حوالے سے تفصیل سے بیان کرتی ہے۔ انھوں نے بنیادی طور پر وان ڈیلن کی کتاب سے اخذ و استفادہ کیا ہے اور گڈ اور سکیٹس سے اضافے کیے ہیں۔ ان کی اہم بات ''تحقیقی بصیرت'' (Vision) ہے جسے ڈاکٹر گیان چند ''سکالرشپ'' کا نام دیتے ہیں لیکن وہ ڈاکٹر گیان چند سے بہتر تکنیکی انداز سے اس کی وضاحت کر سکے ہیں۔

بعض مصنفین نے جدید رو میں بہ کر کتابیں تصنیف کرنے کی کوششیں ضرور کی ہیں اور سماجی تحقیق یا دستاویزی تحقیق کے انگریزی ماخذوں کے ترجمے یا اخذ و استفادے کے بعد ان میں ''اُردو'' کے ٹکڑے چسپاں کیے ہیں مگر یہ پیوند کاری اُردو یا پاکستانی تحقیق کاروں کو اور زیادہ الجھنوں کا شکار تو بنا سکتی ہے، انھیں کوئی مدد فراہم نہیں کرتی۔

بعض مرتبین اور مؤلفین نے ضرورتاً ایک آسان طریقہ اپنایا اور اہلِ علم کے مقالوں، اصولیئین کے تجربوں اور مضمونوں کو یک جا کر کے ''مصنفین'' کی صف میں شامل ہونے کی کوشش ہے۔ تاہم ان میں سے بعض مجموعے کار آمد بھی ثابت ہوئے ہیں جیسے ڈاکٹر سلطانہ بخش کی دو جلدوں میں ''**اُردو میں اصول تحقیق**'' اور رفاقت علی شاہد کی

''تحقیق شناسی'' لیکن یہ مجموعے بھی ہمیں قدیم روش ہی سے آشنا کرتے ہیں۔ کہیں کہیں شامل اخذ و استفادہ کے حامل مضامین مسئلے، فرضیے، ڈیزائن، نتائج، سفارشات، سائنسی طریقِ تحقیق، تجربے اور مشاہدے وغیرہ کو بھی واضح طور پر پیش نہیں کر سکے۔

جدید تحقیقی اصولوں کا ایک بڑا ذریعہ ''علم التعلیم'' کی بنیادی کتابیں ہیں جن میں اردو میں ڈاکٹر احسان اللہ خان کی کتاب ''**تعلیمی تحقیق اور اس کے اصول و مبادی**'' کو اولیت حاصل ہے۔ لائبریری سائنس، سماجی علوم، صحافت، ابلاغیات اور دوسرے میدانوں کی کتابیں اس کے بعد وجود میں آئیں۔ اس لیے اُردو اور پاکستانی زبانوں میں جدید سائنسی اصولوں کو متعارف کرانے کا سلسلہ اس کتاب سے شروع ہوتا ہے۔ ایس ایم شاہد، ڈاکٹر عبدالرشید آزاد، ڈاکٹر اسلم ادیب یا دوسرے تعلیمی مصنفین نے اسی موضوع کی توسیع و تشریح میں کاراندازی کی ہے۔

اُردو میں اصول تحقیق کی قدیم روش کم از کم تین دبستانوں پر منقسم ہے۔ پہلا دبستان سرسید سے شروع ہوتا ہے جسے ہم ''تالیفی دبستان'' کہہ سکتے ہیں۔ آزاد، حالی، شبلی، مولوی عبدالحق، ڈاکٹر وحید قریشی، مسعود حسن خان سے ڈاکٹر گیان چند تک اسی کی پیروی کی جاتی رہی ہے۔ یہ تالیفی دبستان روایات کو جوں کا توں قبول کرتا اور حقائق کی محض بازیافت کرنے کے لیے تلاش اور تبصرے کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ اس میں بہرکیف و بہرحال اپنے نقطہ نظر کی تاکید میں کوائف جمع کرنے کا عمل انجام دیا جاتا ہے۔ تحقیقی بصیرت اور درک اس کا لازمہ ہے۔ دوسرا دبستان تشریح و توضیح کرتا ہے اور اصولِ تنقید کو استعمال کرتا ہے۔ کوئی ادبی/تنقیدی نظریہ قائم کرتا ہے۔ ڈاکٹر لائٹنر نے اس کی ابتدا ہوتی ہے اور حافظ محمود شیرانی اس کے معلم اول ہیں۔ یہ ''انتقادی دبستان'' کہلاتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، قاضی عبدالودود، خلیل الرحمان داوٗدی، مشفق خواجہ، رشید حسن خان اسی مکتبِ فکر کے پیرو ہیں۔ تیسرا مکتبِ فکر فرضیوں کی جانچ پرکھ کو تجزیوں اور معیاری و مقداری تحقیق کے لیے تکنیک کو بنیاد بناتا ہے اور تحقیقی بصیرت کا اظہار کرتا اور تحقیق کو کلی رسمیات قرار

دیتا ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے اس کا سرسری سا ذکر کیا ہے۔ اس میں مولانا حالی، ڈاکٹر فرمان فتحپوری، ڈاکٹر جمیل جالبی، ڈاکٹر محمد صادق، پروفیسر محمد عثمان، ڈاکٹر سلیم اختر، مولانا صلاح الدین احمد جیسے تحقیقی کام کرنے والوں کی مثالیں دی جا سکتی ہے لیکن کُلی طور پر مطالعہء احوال، نفسی تجزیے اور عادات مطالعہ فرضیوں کی روشنی میں شاید ابھی سامنے نہیں آئے۔

ادبی و لسانی اصولِ تحقیق کا ایک بڑا مسئلہ ''تدوین متن'' کے اصولوں سے پیدا ہوتا ہے کہ آیا اسے ''تحقیق'' مانا بھی جائے یا نہیں۔ جبکہ اس میں بھی ''تلاش و تفتیش'' کے کئی لمحات صرف ہوتے ہیں۔ جدید تکنیک کے حوالے سے اس ضمن میں ایک بنیادی بات یہ سامنے آتی ہے کہ اگر تدوینِ متن میں بھی ''فرضیہ'' قائم ہو سکے اور ''متغیرات'' اور ''تحدید'' کا تعین ہو جائے تو ''تدوین متن'' کا شمار بھی ''اشاعتی کام'' سے بڑھ کر ''طریقِ تحقیق'' میں ہوسکتا ہے۔

''اُصولِ تحقیق'' میں ایک اور بڑا مسئلہ اُردو میں ان اصطلاحات کے ترجموں کے انتشار کا ہے جن میں یہ اصول بیان ہوتے ہیں جیسے:

[Problem, Difficulty, Issue, Topic, Subject]

[Delimitation, Limitation]

[Assumption, Dogma, Thesis, Hypothesis, Disseration]

[Recommondations, Suggestions, Findings, Results]

[Synopsis, Design, Plan, Proposal]

[Data, Statistics, Figures]

[Purpose, Objectives, Aims, Goals]

[Reliability, Credibility]

[Evidences, Sources]

[Form, Formality, Objectivity, Justification, Validity]

[Narrative, Description]

یہ الفاظ و اصطلاحات کے ایسے گروہ ہیں کہ ان میں بیان کردہ تصورات کی وضاحت اور تعین کے لیے اردو میں الگ الگ الفاظ و اصطلاحات کا تعین ضروری ہے۔

استادِ محترم ڈاکٹر احسان اللہ خاں نے پہلی بار جب Hypothesis کے لیے ''مفروضہ'' کی اصطلاح کو اس لیے رد کیا کہ پھر Assumption کے لیے کون سا اردو مترادف سامنے لایا جائے اور ایس ایم شاہد نے Purpose, Objectives, Aims, goals کے لیے مدعا، مقاصد، اہداف، مطمحِ نظر یا مقصود کا تعین کرنا چاہا تو ہر بار ایک طویل بحث کے بعد ہر دو کے نقطۂ نظر سے اتفاق ہی لازم ٹھہرا۔

اصولِ تحقیق کی اکثر کتب کے بارے میں خواہ وہ تعلیمی تحقیق سے متعلق ہوں یا سماجی تحقیق سے یا ادبی تحقیق کے موضوع پر ہوں، مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ جامعات میں انجام دی جانے والی تدریسیاتی تحقیق کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں۔ گیان چند نے بھی یہی کیا ہے۔ ان کتب میں ایک بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ان میں تکنیکی امور مختلف علیحدہ علیحدہ ابواب میں نکات وار بیان کر دیے جاتے ہیں اور انھیں باہم مربوط کرنے کا کام قاری/ طالب علم پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ یوں اس احساس کو تقویت ملتی ہے کہ تحقیق کے مختلف مرحلے اور اقسام الگ الگ ہوتی ہیں اور یوں اصولِ تحقیق یا تحقیقی تکنیک پر کلی گرفت مشکل ہو جاتی ہے۔ ان کتابوں میں طلبہ کے لیے لچکدار رویہ پیش کیا جاتا ہے اور پختہ کار محققین کی مدد کے لیے دیگر تکنیکوں پر الگ الگ دقت نظری کے ساتھ مزید توسیعی تصانیف سامنے نہیں آتیں جیسا کہ ''تدوین متن'' کے حوالے سے اُردو میں کتب شائع ہو چکی ہیں مگر داخلی اور خارجی شواہد پر مفصل کتب موجود نہیں۔ بیانیہ/سروے تحقیق پر اردو میں اس کے مختلف پہلوؤں پر الگ الگ تصانیف درکار ہیں جو عنقا ہیں۔ تجرباتی تحقیق تو بہت دور کی بات ہے، فرضیات کی تشکیل بھی الگ کتاب کا تقاضا کرتی ہے۔ اس کے بعد کہیں تحقیقی ڈیزائن کا موضوع آتا ہے۔

پختہ کار محققین کو فرصت نہیں کہ اپنے تجربات کو مفصل طور پر تحریر کر سکیں۔ خلیل الرحمان داؤدی نے ہماری تحریک پر کچھ لکھا مگر ابھی تک شائع نہیں ہو سکا۔ مشفق خواجہ (مرحوم) خاموش رہے۔ رشید حسن خان کسی حد تک ایک آدھ کتاب **ادبی تحقیق** کے نام سے دے چکے ہیں۔ جامعات کے اکثر اساتذہ خود پختہ کار محقق نہیں۔ برصغیر کی جامعات میں اردو میں جدید تحقیق کا تصور نہ تو موجود ہے اور نہ اساتذہ اس طرف توجہ دیتے ہیں۔ لہٰذا طلبہ صرف ایک دفعہ تحقیق کا کام کرتے ہیں اور اس طالب علمانہ تحقیق ہی کو اپنا کلی علمی اثاثہ سمجھ لیتے ہیں۔ بعض پھر زندگی بھر اسی موضوع کو دہراتے رہتے ہیں۔

پاکستانی تحقیق کار صرف ایک ہی دفعہ شاید صرف دور طالب علمی میں تحقیق انجام دیتے ہیں جو تحقیق کے معیار پر بھی مشکل سے پوری اترتی ہے۔ پھر زندگی بھر وہ کم از کم اس ''کام'' سے دور رہتا ہے۔ اس کا ذمہ دار شاید سب سے زیادہ ان تحقیقات کا نگران استاد ہے۔ تحقیقی نگران عموماً یونیورسٹی کے اساتذہ ہوتے ہیں جو خود بھی بہت حد تک جدید اصول تحقیق سے بے بہرہ اور عملی تحقیق سے کوسوں دور ہوتے ہیں۔ کیا یونیورسٹی میں اُردو یا پاکستانی زبانوں کا موجودہ استاد تحقیق کے قرینے، سلیقے، مقدار اور معیار سے واقفیت رکھتا ہے؟ ہمارا جواب یقیناً نفی میں ہے۔

اُصول تحقیق وضع کرنا پختہ کار اصولیین کا کام ہے۔ جو اپنے تحقیقی کاموں ہی میں نہ صرف مستند شہرت رکھتے ہوں بلکہ اُصولِ تحقیق کو بھی بار بار آزما چکے ہوں۔ ادھر صورت یہ ہے کہ نئے تحقیق کار جب عملی میدان میں آتے ہیں تو ''اُصولِ تحقیق'' پر اپنے آموختے، نوٹ، مطالعے میں آنے والی کتابوں اور مقالوں کے اقتباسات جمع کر کے جلد از جلد کسی نہ کسی جریدے یا رسالے میں اصول تحقیق کے موضوع پر ایک ''تحقیقی مقالہ'' شائع کرانے کی فکر میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور تحقیقی رعب ڈالنے کے لیے انھی مصادر کی کتابیاتیں بطور ماخذ شامل کر ڈالتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دو تین سو ایسے مقالے بار بار اگلتے ہوئے مباحث پر شائع ہونے کے باوصف اُردو یا پاکستانی زبانوں میں ابھی تک گنتی

کے صرف چند بنیادی کام ہوئے ہیں اور یہ میدان دور دور تک خالی نظر آرہا ہے۔ اردو کے لیے جدید تحقیقی اصولوں کا احساس ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں اور ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی تحریروں کے بعد مقتدرہ قومی زبان کے سیمینار (25 تا 27 مارچ 1986ء) ہی میں پہلی بار سامنے آیا لیکن اس میں اصولی مباحث نہیں ملتے۔ اس سے پہلے خدا بخش لائبریری پٹنہ کے سیمینار (1981ء) میں تو یہ احساس بھی نہیں تھا، زیادہ تر بحث مخطوطہ شناسی پر رہی۔ دوسرا ایسا سیمینار صرف شعبۂ اُردو پشاور یونیورسٹی (10 تا 12 اگست 2002ء) کا ہے جس میں جدید تحقیقی امور پر بحث کی گئی۔ ان سیمیناروں کی رودادیں اور مقالات شائع ہو چکے ہیں۔

دہلی یونیورسٹی کے کورس ''مخطوطہ شناسی'' کے بعد ''اُصولِ تحقیق'' پر پہلا کورس علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد نے 1986ء کے بعد سے شروع کیا۔ ڈاکٹر سلطانہ بخش کے مرتبہ مقالات کے مجموعے اسی کورس کے لیے شائع ہوئے اور ''**مطالعاتی رہنما**'' میں انھوں نے اسی مجموعے کے مقالات پڑھنے کی ترغیب دلائی۔ جدید اُصولوں کے حوالے سے پہلا کورس (2004ء میں) شعبہ پاکستانی زبانیں و ادبیات کے لیے مرتب کرنے پر ڈاکٹر انعام الحق جاوید نے تحریک دی۔ اس کورس میں بھی مختصراً بیانیہ تحقیق کو شامل کیا گیا مگر تجرباتی تحقیق کو بوجوہ اس کا حصہ نہیں بنایا گیا۔

اُردو میں اصولِ تحقیق پر ادبیات کی مقدار خاطر خواہ نہیں۔ کم از کم اتنی ہی تعداد میں مقالات اور کتب کی اشاعت ابھی ہونا باقی ہے، تب کہیں جا کر اردو اور پاکستانی زبانوں میں تحقیق کا ڈسپلن اپنی بنیادوں پر استوار ہو سکے گا۔

ڈاکٹر ریاض قدیر

''کارواں'' - اردو زبان کا پہلا ادبی سالنامہ

اردو کے ادبی رسائل کی تاریخ میں ''کارواں'' کو اوّلین سالنامہ ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ سالنامہ'' کارواں'' ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر نے محلّہ چابک سواراں لاہور سے ۱۹۳۳ء میں جاری کیا تھا۔ اس سالنامے کے دو ضخیم شمارے ۱۹۳۳ء اور ۱۹۳۴ء میں شائع ہوئے ۔ دونوں شمارے جملہ صوری و معنوی محاسن سے مزین تھے۔

اوّلین شمارہ بابت ۱۹۳۳ء بڑی تقطیع کے ۳۱۲ صفحات پر مشتمل ہے ۔صحت کتابت اور حسن ذوق کا خاص اہتمام کیا گیا ہے۔ ٹائٹل کی زمین ہلکے سلیٹی رنگ کی ہے ۔ اوپر سرخ زمین پر سفید خاکستری اور گہرے سرخ رنگ میں ایک نستعلیق بیل دار حاشیہ ہے اور پھر اس حاشیے کے نیچے ایک اور حاشیہ ہے، جہاں مزید نیچے ایک کبوتر ایک خوب صورت بڑی بڑی آنکھوں والی دوشیزہ کے سر کی اوڑھنی پر بطور قاصد اترتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس طرح یہ ٹائٹل اپنی ندرت اور اعلیٰ درجے کے صناعی میں ڈھلے اور شوخ رنگوں کا جاذب نظر مرقع بن گیا ہے جو دوشیزہ اور کبوتر کی علامتوں کی رمزیت کے حوالے سے پیام و سلام محبت اور امن و آشتی کی زندگی بخش فضا کا مظہر ہے ۔اس شمارے کے محاسن ظاہری کے بارے میں اس دور کے معروف ادبی ماہنامہ'' زمانہ'' کانپور کے ایڈیٹر دیا نرائن نگم نے اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا۔

> '' محاسن ظاہری یعنی لکھائی چھپائی آرائش و زیبائش اور کاغذ کے اعتبار سے ہم بلاخوف تردید کہہ سکتے ہیں کہ سالنامہ'' کارواں'' لاہور سے زیادہ حسین و جمیل رسالہ اس سال ہندوستان میں کوئی دوسرا شائع نہیں ہوا۔''(۱)

سالنامہ ''کارواں'' بابت ۱۹۳۳ء میں علم و ادب اور فنون لطیفہ پر مشتمل کُل پچاسی تحریریں شامل ہیں جو نظموں، غزلوں، افسانوں، شذرات نیز علمی و تنقیدی مضامین اور غیر ملکی تراجم پر مبنی ہیں۔ آخر میں مشرق و مغرب کی تازہ مطبوعات پر تبصرے بھی شامل کیے گئے ہیں۔ ان تحریروں میں نظم و نثر پر مبنی نو ادب پارے تاثیر کے قلم کا اعجاز ہیں، گویا تاثیر محض نام کے مرتب نہیں جو دیگر ادباء و شعراء کی نگارشات عالیہ سے اپنا دفتر سخن سجا کر خود کو نامور بناتے ہیں۔ بلکہ وہ ایک فعال شاعر، ادیب اور نقاد کے طور پر اس عظیم الشان کارواں ادب کے رہرو بھی ہیں اور رہنما بھی۔ سالنامہ ''کارواں'' کے اولین شمارے بابت ۱۹۳۳ء کا ایک قابل ذکر امتیازی اختصاص یہ ہے کہ اس کے قلمکاروں میں علامہ اقبال کا نام بھی شامل ہے۔ علامہ اقبال کی غزل:

اپنی جولاں گاہ زیر آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

نہایت اہتمام کے ساتھ اعلیٰ درجے کی کتابت میں جلی رنگوں کے ایک منقش تابدار حاشیے سے مزین کر کے شائع کی گئی ہے۔ ''سخن ہائے گفتنی'' کے نام سے لکھے گئے دیباچے میں تاثیر نے اس غزل کی شان نزول کا پورا واقعہ بھی تحریر کیا ہے کہ کس طرح علامہ اقبال سے ''کارواں'' کے لیے غیر مطبوعہ کلام کا تقاضا کیا گیا اور اقبال نے ڈاکٹر تاثیر سے اُن کی غزل:

زلف آوارہ، گریباں چاک، او مستِ شباب
تیری صورت سے تجھے درد آشنا سمجھا تھا میں

سنی اور اس کے قافیے میں تبدیلی کر کے فی البدیہہ نئی غزل کہہ ڈالی اور ''کارواں'' کے اس شمارے کے لیے عنایت کی (۲) کارواں میں شائع ہونے والی اقبال کی اس غزل کے نیچے ''فی البدیہہ'' کے الفاظ تحریر ہیں۔

اسی طرح ''کارواں'' کے اس شمارے میں محمد حسین آزاد کے تحریر کردہ ایک ڈرامے ''ابوالحسن'' کا پہلا ایکٹ بھی شائع ہوا ہے۔ یہ تحریر بھی ایک ادبی نوادر ہے جو محمد حسین آزاد کی ایک نامعلوم ادبی جہت کو سامنے لاتی ہے۔

اردو ادب کی معاصر نمائندہ تحریروں کے علاوہ عالمی ادب سے انتخاب اور دیگر زبانوں کے کلاسیکی ادب پاروں کے تراجم نیز آرٹ اور فنون لطیفہ پر تنقیدی مضامین نے مجلے کو نہایت وقیع بنادیا ہے۔ فن مصوری کے چوبیس شاہکار بھی اس شمارے کی زینت ہیں۔ مصور مشرق عبدالرحمٰن چغتائی کے فنی شاہکاروں کے ساتھ ساتھ معروف مغربی مصوروں کی نمائندہ تصاویر بھی شامل کی گئی ہیں۔ ان تصاویر میں ایک ہفت رنگ ہے۔ دو تصاویر چہار رنگی ہیں۔ سات تصاویر سہ رنگی ہیں، تین تصاویر دو رنگی اور گیارہ تصاویر یک رنگی ہیں۔ ''سخن ہائے گفتنی'' کے نام سے تاثیر نے جو دیباچہ تحریر کیا ہے ۔ وہ بذات خود ایک علمی وتنقیدی مقالے کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس میں ملک کی علمی ادبی فضا، فنون لطیفہ کی صورت حال اور فروغ ادب وفن کے تقاضوں پر بھرپور انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس دور میں ملک کی علمی و ادبی صورت حال میں اس مجلے کی ضرورت و اہمیت کو واضح کیا گیا ہے۔ اور ''کارواں'' کے اجراء کے درج ذیل مقاصد بیان کیے گئے ہیں۔

۱۔ طویل اور سنجیدہ علمی وتحقیقی مضامین و مقالات کے لیے وسعت اور گنجائش پیدا کرنا جو معمولی ادبی رسالوں میں نہیں سما سکتے۔

۲۔ فن مصوری اور تصویر شناسی کا ذوق پیدا کرنا۔

۳۔ نوجوان ادباء اور شعراء کی حوصلہ افزائی کرنا۔

۴۔ نئے اور معیاری ادب کی نمائندگی۔

۵۔ فوٹو گرافی اور آرٹ کے نئے رجحانات ے قارئین کو متعارف کروانا۔

۶۔ دیگر زبانوں کے علوم وفنون سے اردو قارئین کو آگاہ کرنا۔

مجلّے کے اختتام میں ''استدعا'' کے عنوان سے تحریر میں ''کارواں'' کے بارے میں یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ '' یہ اپنی طرز اور اپنی نوعیت کے اعتبار سے بالکل نئی چیز ہے۔ اگرچہ یورپ میں اکثر علمی رسائل سال میں صرف ایک ہی بار شائع ہوتے ہیں لیکن ہندوستان میں اپنی قسم کی یہ پہلی کوشش ہے جو سالنامہ کارواں کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے۔ رفتہ رفتہ ہر حیثیت سے اعلیٰ پایہ کے مغربی رسائل کے برابر دلچسپ کرنے کی کوشش کی جائے گی۔'' (۳)

'' کارواں'' اپنے اس دعوے پر صرف دو سال تک عمل کر سکا۔ تاثیر کی سیمابی طبیعت انہیں نئے نئے علمی محاذوں پر سرگرم رکھتی تھی۔ ان کی علمی سرگرمیوں کے کئی رخ تھے۔ حصول علم کی تڑپ ان کے سینے میں ہمیشہ موجزن رہی۔ لہذا وہ ۱۹۳۳ء کے آخر میں اعلیٰ تعلیم (پی ایچ ڈی) کے حصول کے لیے عازم لندن ہو گئے۔

تاثیر کی عدم موجودگی میں ''کارواں'' کا صرف ایک اور شمارہ ۱۹۳۴ء میں منظر عام پر آسکا، جسے مجید ملک نے مرتب کر کے شائع کیا۔

''کارواں'' کا یہ دوسرا شمارہ بھی اپنی ضخامت ،موضوعات کی وسعت، علمی و ادبی معیار اور طباعت کی تاب وتب کے اعتبار سے پہلے شمارے سے کسی طرح کم نہ تھا۔ اس شمارے کا ٹائیٹل بھی مصوری کے اعلیٰ نمونے کا مظہر ہے۔ ''سالنامہ کارواں'' کے جلی حروف کے دونوں طرف جنگلی پھولوں کے پس منظر میں دو دو ہرنوں کی تصاویر فطرت کے حسن اور معصومیت کا گہرا تاثر چھوڑتی ہیں۔

۳۴۵ صفحات کی ضخامت کے اس مجلّے میں مختلف علمی، ادبی اور فنی اور موضوعات پر مبنی نظم و نثر کے چوہتر (۷۴) ادب پارے شامل کیے گئے ہیں۔ رسالے کے مقاصد کو مدنظر رکھتے ہوئے قارئین کے ذوقِ مصوری کی تسکین کے لیے اڑتیس (۳۸) شاہکار تصاویر بھی شامل کی گئی ہیں۔ جن میں ایک تصویر چھ رنگی، ایک چہار رنگی، سات

تصاویر سہ رنگی، پانچ تصاویر دو رنگی اور چوبیس تصاویر یک رنگی ہیں۔

سالنامہ ''کارواں'' کے دونوں شماروں ۱۹۳۳ء اور ۱۹۳۴ء کے سرورق پر ''مشرق و مغرب کے علوم و فنون کا بہترین مرقع'' کے الفاظ تحریر کیے گئے ہیں۔ مجلّے کے دونوں شماروں کے مندرجات اور تصاویر پر نظر ڈالنے سے اس دعوے کی تصدیق ہوتی ہے کیونکہ ان دونوں شماروں میں مختلف علمی، ادبی اور فنی موضوعات پر ملکی و غیر ملکی ادباء و شعراء اور ناقدین فن کی ایک سو انسٹھ (۱۵۹) تحریریں جمع ہو گئی ہیں جو اعلیٰ فنی معیارات کی حامل ہیں۔ اس طرح قومی و بین الاقوامی مصوری کے باسٹھ (۶۲) شاہکار قارئین کے ذوق نظر کا سامان مہیا کرتے ہیں۔

سالنامہ ''کارواں'' کے دونوں شمارے اردو زبان و ادب کے صفِ اول کے لکھاریوں کی نگارشات سے مزیّن ہیں۔ جن میں علامہ محمد اقبال، مولوی عبدالحق، حافظ محمود شیرانی، اکبر الٰہ آبادی، رشید احمد صدیقی، سید سلیمان ندوی، عبدالرحمٰن بجنوری، یاس یگانہ چنگیزی، اصغر گونڈوی، عبدالرحمٰن چغتائی، عبدالقادر سروری، محی الدین قادری زور، امتیاز علی تاج، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، پطرس بخاری، حفیظ جالندھری، عبدالمجید سالک، محمود نظامی، حجاب اسماعیل، ناطق گلاٹوی، ثاقب کانپوری، غلام رسول مہر، عبداللطیف تپش اور رسا جالندھری جیسے نام شامل ہیں۔

سالنامہ ''کارواں'' کے ان شماروں میں اردو ادب کے تازہ اور منتخب ادبی فن پاروں کے متوازی عالمی کلاسیکی ادب (عربی، فارسی، انگریزی، فرانسیسی وغیرہ) سے تراجم بھی شاملِ اشاعت کیے گئے تاکہ قارئین دیگر زبانوں کے علوم و فنون اور عالمی ادبی معیارات کا شعور حاصل کر سکیں۔

سالنامہ ''کارواں'' کے صرف دو شمارے اشاعت پذیر ہو سکے۔ تاثیر کی لندن روانگی کے باعث ''کارواں'' اپنا سفر جاری نہ رکھ سکا۔ تاہم ادبی رسائل کی تاریخ میں ''کارواں'' کا نام اس حوالے سے ہمیشہ زندہ رہے گا کہ یہ اردو زبان میں شائع ہونے والا

اوّلین سالنامہ ہے جس نے اردو رسائل کے سالناموں اور سالانہ ادبی انتخابات کے مجموعے شائع کرنے کی بنیاد رکھی۔

••○•○•••

حواشی

۱۔ ماہنامہ ''زمانہ'' کانپور جلد ۶۰ نمبر ۵ بابت مئی ۱۹۳۳ء ص ۳۱

۲۔ سالنامہ ''کارواں'' لاہور ۱۹۳۳ء، ص ۶، ۷

۳۔ ایضاً، ص ۳۱۴

بسم اللہ الرحمن الرحیم

مشرق و مغرب کے علوم و فنون کا معیاری رسالہ

سالنامہ کاروان ۱۹۳۳ء

مرتبہ

پروفیسر تاثیر ایم - اے

منیجر رسالہ کاروان چابک سواران - لاہور

قیمت عہ

فہرست مضامین

نمبر شمار	مضمون	صاحب مضمون	صفحہ
	سخنہائے گفتنی	پروفیسر تاثیر ایم۔اے	۳
۱	جاوید نامہ	چودھری	۹
۲	محبت کا گیت	پروفیسر تاثیر ایم۔اے	۳۱
۳	رنگ	محمد رضا نیشاپوری	۳۲
۴	تصاویر	پروفیسر تاثیر ایم۔اے	۳۳
۵	مصوری اور اس پر تنقید	میاں عبدالرفیع صاحب بی۔ایس۔سی	۳۹
۶	مصوری	سیزانی	۴۱
۷	تین نغمے	ابوالاثر حفیظ جالندھری	۴۲
۸	لا = صفر	سید نذیر احمد صاحب ایم۔اے۔بی۔ایس۔سی	۴۶
۹	آرٹ	ولیم بلیک	۵۷
۱۰	میں	جناب مجید ملک	۵۸
۱۱	ایمبروس بیئرس	نظامی قدوسی ایم۔اے	۵۹
۱۲	آسمانی سوار	صوفی غلام مصطفےٰ صاحب تبسم ایم۔اے	۶۲
۱۳	دیوتاؤں کا رقص	غلام عباس	۶۸
۱۴	فریب وفا	شہباز کشمیری ایم۔اے	۶۹

ب

ج

تصاویر

غزل علامہ سر اقبال	ہفت رنگ
اقبال اور چغتائی	سہ رنگ
عمل چغتائی	سہ رنگ
عمل چغتائی	سہ رنگ
اثر الہ بخش	سہ رنگ
عمل اصغر	سہ رنگ
عمل قادری	سہ رنگ
مغربی عمر خیام (پوگینی)	سہ رنگ
جدید مغربی آرٹ	چار رنگ
آہنگ خطوط	چار رنگ
اعتماد الدولہ آگرہ	دو رنگ
پنج محل سیکری	دو رنگ
مغربی آرٹ (ڈیولک)	دو رنگ
اثر بہزاد	یک رنگ
اثر بہزاد	یک رنگ
عمل رضا عباسی	یک رنگ
عمل رضا عباسی	یک رنگ
جاپانی آرٹ	یک رنگ
سلطان محمد ثانی فاتح قسطنطنیہ	یک رنگ
اثر امیر علی	یک رنگ
اثر آقا عبد الرشید دیلمی	یک رنگ
جدید فوٹو گرافی	یک رنگ
جدید سنگ تراشی	یک رنگ
قدیم سنگ تراشی	یک رنگ

کاروان چابک سواران لاہور

فہرست مضامین

فہرست تصاویر

د

ڈاکٹر محمد ساجد خان

کلیاتِ میرؔ مرتبہ مولوی عبدالباری آسیؔ میں متنِ میرؔ کا تحقیقی و تقابلی مطالعہ

نول کشور پریس کا شائع کردہ یہ کلیاتِ میرؔ کا جدید ترین نسخہ تھا جو 1941ء میں مولانا آسی کے نہایت اہم مقدمے، جسے انتقادِ میر میں بلند مقام حاصل ہے، اور فرہنگ سمیت نہایت عمدہ کتابت کے ساتھ طبع ہوا۔ نول کشوری اشاعتوں میں میرؔ کے کلیات کی اس سے بہتر طباعت اور کوئی نہیں ہوئی۔ اپنے وقیع اور مبسوط مقدمے کے آخر میں 'کلیاتِ میرؔ بصورتِ موجودہ' کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں:

> "کلیاتِ میرؔ کے ایڈیشن متعدد مرتبہ شائع ہو چکے ہیں اور سب سے پہلا چھپا ہوا وہ نسخہ ہے جو کلکتہ فورٹ ولیم سے کاظم علی جوان وغیرہ کی تصحیح و نظرِ ثانی کے بعد غالباً میرؔ صاحب کی زندگی ہی میں شائع ہو گیا تھا، یا شائع ہونا شروع ہوا تھا۔ یہ نسخہ دوسرے نسخوں سے زیادہ صحیح ہے، مگر ایسا نہیں کہ اِس کو معتمد علیہ سمجھا جائے، اس میں اکثر جگہ قبیح غلطیاں رہ گئی ہیں، یہ نسخہ تصحیح کے وقت ہمارے پیشِ نظر تھا، اس کے علاوہ دوسرا وہ نسخہ جو نول کشور پریس ہی سے 1867ء میں بغیر حاشیہ چھپا تھا۔ اس کے بعد بھی جو اور ایڈیشن یہاں سے چھپے وہ بھی موجود تھے، ان کے علاوہ دو قلمی قدیم نسخے جو مکمل تو نہ تھے

لیکن پھر بھی دونوں کو ملا کر بہت سا کام دے سکتے تھے.........اور اب اُمید ہے کہ یہ کتاب اُن تمام نسخوں سے بہتر ثابت ہوگی جو اَب تک کلیاتِ میرؔ کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔'' (کلیاتِ میر، مرتبہ آسی، ص 58-57)

دیوان اوّل کے آغاز سے قبل مطبع کے مہتمم نے 'گذارش' کے عنوان سے لکھا:

''مجھے فخر ہے کہ سال ہا سال کی محنت اور کاوش کے بعد کلام افصح الفصحا میر تقی میرؔ بترتیب جدید ناظرین کی خدمت میں پیش کیا جا رہا ہے۔ میرؔ کا کلیات اب تک عام طریقے سے نہایت لاپرواہی کے ساتھ غلطیوں کی نذر ہوتا رہا ہے لیکن اس مرتبہ خصوصیت کے ساتھ متعدد قلمی اور سابقہ مطبوعہ نسخوں سے اس کی تصحیح کا پورا اہتمام کیا گیا جس کو مصورِ درد مولوی عبدالباری آسی اور جناب مولوی سید جعفر علی صاحب فاضل دیوبند نے نہایت غور وامعانِ نظر کے ساتھ اصل پر نظر ثانی کر کے کئی کئی مرتبہ کاپیوں اور پروفوں کو دیکھ کر صحیح کیا اور بعد کو آسی صاحب نے اس پر فرہنگ اور مقدمہ کا اضافہ فرمایا، اس میں جو حواشی دیئے گئے ہیں وہ بھی میرؔ کے کلام کے توازن کے لیے بہت موزوں ہیں.........'' (ص 68)

آسی کا مرتبہ 'کلیاتِ میر' 1941ء تک ہی سب سے مفید اور قابلِ مطالعہ کلیات نہیں تھا بلکہ آج بھی مطالعۂ شاعریِ میرؔ کے لیے بیش از بیش اسی نسخے کو پُرکشش سمجھا جاتا ہے، لیکن اس کے مہتمم اشاعت کا یہ دعویٰ کہ اس نسخے کو بار بار پروف پڑھ کر اغلاط سے بالکل پاک کر دیا ہے، محلِ نظر ہے۔ آسی کے یہاں متن کے ساتھ ساتھ کتابت کی اغلاط خاصی تعداد میں ہیں، توثیق اُن اشعار کو دیکھ کر کی جاسکتی ہے جن کی تفصیل ہم اس مقالے میں آگے چل کر پیش کریں گے۔ علاوہ

ازیں قطعات کی نشان دہی بہت سے مقامات پر نہیں ہوئی، کچھ ایسے اشعار کو بھی قطعہ درج کیا گیا ہے جو الگ الگ مضمون کے حامل شعر ہیں۔ پھر یہ کہ کم سے کم پانچ غزلوں کی تکرار (تین ردیف الف، ایک ن اور ایک ردیف ی سے) بھی سرزد ہوئی ہے، اُن اشعار کا تو ذکر ہی کیا جو ایک سے زیادہ غزلوں میں شامل ہیں، پھر املا اور پرانی طرزِ کتابت کے پیدا کردہ مسائل ہیں جو متن کی اغلاط کا ایک بڑا سبب بھی ہیں۔ مثلاً یائے معروف و مجہول کا املا اور کفایتِ صفحہ کے لیے لفظوں کو ساتھ ملا کر لکھنے کا رجحان، جس کے بعد غلطی اس درجہ دُور نکل جاتی ہے کہ پھر اصل متن کی بازیافت ناممکن سی ہو جاتی ہے۔ یہ اور اسی نوع کی اغلاط کی موجودگی میں یہ باور کرنا مشکل ہے کہ آسی صاحب اور مولوی جعفر صاحب نے اس نسخے کے متن پر اُتنا ہی غور کیا، جتنا متنی تحقیق میں کرنا چاہیے تھا۔ خاص طور پر اِن بزرگوں سے اِس کی توقع ان کی شعر فہمی، زبان دانی اور سب سے بڑھ کر قدیم اور اصل ماخذات تک اِن کی رسائی کو دیکھتے ہوئے زیادہ سے زیادہ کی جا سکتی تھی لیکن یہ توقعات نسخۂ آسی سے پوری نہیں ہوئیں پھر بھی اکبر حیدری کی یہ رائے قدرے سخت ہے: ''آسی نے نسخۂ نول کشوری اور اُس کے بعد کے مطبوعہ نسخوں سے زیادہ تر استفادہ کیا ہے اور بغیر کسی محنت و کاوش کے کلیات کو محض تجارتی اغراض کے لیے شائع کرایا۔'' البتہ اُن کی اِس رائے سے ہم بالکل متفق ہیں کہ ''راقم کی رائے میں نسخۂ آسی کے مقابلے میں نسخۂ کلکتہ (کالج) درست، معتبر اور مستند ہے، آسی نے بہت سے اشعار غلط لکھے ہیں ...... '' (نقوش، میر تقی میر نمبر شمارہ 125، اکتوبر 1980ء، ص 153) اس کے علاوہ تدوینِ متن کے لیے آسی کے مرتبہ متن سے استفادہ کرنے والے کو اس بارے میں چوکنا رہنے کی ضرورت ہوتی ہے کہ آسی کے یہاں متن میں 'اصلاح' دینے اور تصرف کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔ کلیات کی حد تک پاک و ہند میں اس نسخے نے مطالعۂ شعرِ میر میں بنیادی خدمت انجام دی ہے۔

اس امر پر حیرت (اور مسرت بھی) کم ہونے میں نہیں آتی کہ میر کے اولین مطبوعہ کلیات (نسخۂ فورٹ ولیم کالج مطبوعہ ۱۸۱۱ء) میں اغلاط کا تناسب آٹے میں نمک کے تناسب ایسا ہے جب کہ بعد کی طباعتوں میں متن کی اغلاط مزید کم ہونے کی بجائے، بڑھتی ہی چلی گئیں۔ اس کا

اندازہ لگانے میں مدد ملے گی اگر ہم نسخۂ کالج کے متن کی مدد سے کلیاتِ آسی میں درست کیے گئے مصرعوں اور اشعار پر ایک نگاہ ڈالیں۔ ذیل میں کچھ مثالیں پیش کر کے ہم اس دعویٰ کو ثبوت فراہم کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ ایک قطعے کا تیسرا مصرع آسی کے کلیات میں ص 25 پر اور پھر تتبع میں عبادت اور مجلس کے نسخوں میں بھی یوں ہے 'کائے سرکشاں جہاں میں کھنچا تھا یہی تو سر' جب کہ نسخۂ کالج کا متن اس سے کافی بہتر ہے 'کائے سرکشاں جہان میں کھینچا تھا ہم بھی سر'۔ بہتری متن کی مزید کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں

ے جن نے سر کھینچا دیارِ عشق میں اے بوالہوس — وہ سراپا آرزو آخر جواں مارا گیا

آسی (ص ۳۱)، عبادت اور مجلس تینوں متداول نسخوں میں 'جن نے سر' کی جگہ 'دل نے سر' درج ہوا ہے۔ ان تینوں نسخوں میں ایک اور مصرع یوں درج ہے 'عجب کیا ہے ہلاکِ عشق ہیں فرہاد و مجنوں کے' آسی نے حاشیے میں 'کے' کی جگہ 'کو' رکھنے کی تجویز دی ہے (ص ۳۵)۔ اگر وہ نسخۂ کالج کا متن بغور دیکھتے تو وہاں اس بے معنی مصرع کا بامعنی متن درج ہے، صرف مذکورہ مصرع کے 'ہیں' کی جگہ 'میں' رکھ دیں اور مصرع ثانی کے ساتھ ملا کر پڑھیں 'محبت روگ ہے کوئی کہ کم اُس سے جیا ہوگا'۔ ایک اور شعر آسی کے کلیات میں ص 37 عبادت کے یہاں ص 143 اور مجلس کی کلیاتِ میر جلد اول ص 169 پر یوں درج ملتا ہے

ے فلک کا منہ نہیں اس فتنے کے اُٹھانے کا — ستم شریک ترا یار ہے زمانے کا

شعر کا مرتبہ زمین سے آسمان پر جا پہنچتا ہے، اگر ہم نسخۂ کالج کے متن کے مطابق دوسرے مصرع میں لفظ 'یار' کی جگہ 'ناز' رکھ دیں۔ نول کشور دوم، سوم اور آسی کے یہاں مصرع ہے 'دوش ہوا پہ رنگِ گلِ یاسمن گیا' کالج کے متن میں 'گل و یاسمن' ہے جو بہتر ہے۔ ایک مزید غلطی کی نوعیت آسی اور عبادت کے یہاں خاصی دردناک ہے

ے غم رہا، جب تک کہ دم میں دم رہا — دم کے جانے کا نہایت غم رہا

نسخۂ کالج کے ساتھ ساتھ طبع دوم، سوم نول کشور میں بھی مصرع ثانی میں 'دم' نہیں، 'دل' ہے۔ ان مرتبین نے نہ سوچا کہ دم کے جانے کے بعد، غم کرنے کا امکان بھی رخصت ہو جاتا ہے۔ نول

کشوری تمام نسخوں بشمول آسی (ص 41) کے علاوہ عبادت و مجلس میں شعر درج ہے

دیر میں، میں خاک بہ سر ہی رہا　　　عمر کو اس طور بسر کر گیا

صرف نسخۂ کالج میں 'دہر میں' ہے اور یہی مطابقِ مفہومِ شعر درست ہے۔ ایک اور شعر کا متن ایسا ہی ہے کہ سرسری پڑھنے والا غلطی سے آگاہ ہوئے بغیر، اسی کو درست سمجھے گا جب کہ یہ صریحاً غلط ہے

حالِ بد میں مرے بہ تنگ آکر　　　آپ کو سب میں نیک نام کیا

آسی (ص 51) یہی متن طبع دوم، سوم سے مجلس تک سب نے درست سمجھ کر درج کیا ہے حالاں کہ میر کا مصرع صرف نسخۂ کالج میں مندرج ہے 'حالِ بد میں مرے تنگ آکر'۔ میر کے مرغوب مضمون غیرتِ عشق کا حامل شعر ہے

خانہ خراب میر بھی کتنا غیور تھا　　　مرتے مُوا پر اُس کے کبھو گھر نہ جا پھرا

'مرتے موا' کا روزمرہ صرف نسخۂ کالج میں درست ہے۔ آسی و مجلس نے 'مرنے موا' اختیار کیا ہے۔ تینوں مروج کلیات میں ایک اور مصرع نہایت بے معنی ہے گو بظاہر غلط دکھائی نہ دے۔ 'بے رنگِ بے ثباتی یہ گلستاں بنایا' کالج کا متن دیکھنے پر یہ بے معنی مصرع با معنی ہے 'لے رنگِ بے ثباتی۔۔۔' ایک مصرع یوں ہے 'رتبجے تو اُس کے طور پہ مجلس میں شیخ کے' نول کشور دوم، سوم، آسی اور مجلس سب نے یہی درج کیا، کالج کے متن میں 'شیخ جی' ہے اور یہی درست بھی ہے۔ نسخۂ آسی کے ساتھ ساتھ طبع دوم، سوم میں یہ مصرع پچاس مرتبہ پڑھنے پر بھی سمجھ نہیں آتا 'جوشِ غم سے جی جو بولا سو دیوانہ ہوا'۔ صرف نسخۂ کالج میں 'بولا' کی جگہ 'بولایا' ہے۔ جس کے بعد مصرع درست ہوا ہے۔ نسخۂ کالج کا متن نہایت صاف و صریح ہے 'آنکھوں میں اپنی رات کو خوں ناب تھا سو تھا'، نول کشور دوم، سوم، آسی اور عبادت سب نے 'آنکھوں' کی بجائے 'دیکھوں' لکھا ہے۔ جس سے مصرع معنی سے کافی دُور نکل جاتا ہے۔ مذکورہ چاروں نسخوں میں یہ معروف مصرع نہایت اہم غلطی کے ساتھ درج ہے 'وہی ہے رونا، وہی ہے کڑھنا، وہی ہے سوزش جوانی کی سی'، نسخۂ کالج میں بجائے 'سوزش'، 'شورش' جو مفہوم شعر کے مطابق نہایت بلیغ ہے۔ اس مصرع میں بھی کالج کا متن ہی لائق ترجیح ہے 'جھک کے سلام کسو کو کرنا سجدہ ہی ہو جاتا ہے'۔ طبع دوم، آسی اور عبادت کے یہاں 'جھکے سلام کسی کو کرنا' درج ہے۔ 'نہ منہ کو

پھیرے پھریاں نہ آوں گا جو جاوں گا' آسی کے یہاں 'نہ آوں گا، نہ جاوں گا' سے معنوی طور پر کالج کا متن 'جو جاوں گا' تنافر کا حامل ہونے پر بھی بہتر ہے۔ ایک مصرع نسخۂ کالج میں درست متن کا حامل ہے 'بجلی سا وہ چمک گیا، آنکھوں سے پھوئیں پڑنے لگیں' آسی نے 'پھوئیں' بمعنی پھوار، کی جگہ 'بھویں' اور طبع دوم نے 'بھویں' درج کیا ہے، جو درست نہیں۔ اسی طرح یہ مصرع بھی نسخۂ کالج کی مدد سے ہی درست اور بہتر ہوتا ہے۔ 'دل کے خوں ہونے میں ہمارے، یہی طریق ہے ماتم کا' آسی کے یہاں 'دل کے خون ہوئے ہیں ہمارے' درج ہے جس سے شعر کا مفہوم واضح نہیں ہوتا۔ دیوان ششم کی ردیف الف کا شعر نسخۂ کالج کے صفحہ 711 پر یوں ہے

؎ کیا لکھوں مشکل ہوئی تحریرِ حال خط کا کاغذ رونے سے نم ہوگیا

آسی کے یہاں 'کیا لکھوں' کی جگہ 'کیا کہوں' درج ہے۔ شعر واضح طور پر 'لکھوں' کا تقاضا کر رہا ہے۔ آسی کے یہاں دو غزلوں کے بعد ہی ایک مصرع ہے 'گرد و غبار و دشت و وادی گریے سے میرے یک سو ہیں' نسخۂ کالج میں 'گرد و غبارِ دشت و وادی۔۔۔' سے متن بہت بہتر ہوتا ہے۔ آسی، عبادت اور مجلس میں مصرع مذکور ہے 'رووں کیا اپنی سادگی پر میر' نسخۂ کالج کا متن 'سادگی کو میر' واضح طور پر میر کا لب ولہجہ دکھائی دیتا ہے۔ دیوان پنجم کی ردیف ب کا ایک شعر ہے

؎ دل کی خرابی کے تُو درپے ہے اے صنم کیوں اس خانۂ خدا کی تعمیر ہے مناسب

نول کشور دوم اور آسی کے یہاں 'اے صنم تو' کی مناسبت مصرع ثانی سے بہت کمزور ہو جاتی ہے۔ نسخۂ کالج کے صفحہ 721 پر مصرع ہے 'پیدا ہے روز، مشرقِ نو کی نمود سے' آسی کے کاتب نے 'زور' درج کیا ہے۔ نسخۂ کالج ص 732 پر ردیف ت دیوان ششم کی غزل کا مطلع ہے

؎ منہ پہ رکھتا ہے وہ نقاب بہت ہم سے کرتا ہے اب حجاب بہت

نول کشور دوم ص 434 اور آسی ص 639 پر مصرع ثانی میں 'اب' کی جگہ بھی 'وہ' درج ہے، ظاہر ہے یہ درست نہیں۔ نسخۂ کالج میر کے زیادہ نمائندہ متن کو سامنے لاتا ہے مثلاً 'میر دل آزردہ کو کِن نے ستایا ہے عبث' آسی اور مجلس کے یہاں 'کس نے' درج ہوا ہے۔ میر کا ایک نہایت اہم اور معروف شعر جس متن کے ساتھ پڑھا اور لکھا جاتا ہے وہ نول کشوری طباعتوں بشمول آسی

(ص 257) ہے، یعنی یہ

جیسی عزت مرے دیواں کی امیروں میں ہوئی
ویسی ہی اُن کی بھی ہوگی مرے دیوان کے بیچ

لیکن جب یہی شعر نسخۂ کالج میں دیکھیں تو بہتری متن کی نہایت روشن مثال سامنے آتی ہے، وہاں مصرع اولیٰ ایک آدھ ادنیٰ لفظی تبدیلی سے کچھ کا کچھ ہو گیا ہے 'جیسی عزت مری، دیواں میں امیروں کے ہوئی'۔ آسی کا متن اس مصرع میں بھی بدلا ہوا اور کمزور ہے 'حلقۂ گیسوئے خوباں پہ نہ کر چشم کووا'، اشعارِ میرؔ سے شغف رکھنے والے جانتے ہیں کہ اگر 'چشم کووا' کی جگہ 'چشم سیاہ' کا محاورہ (جو یہاں لغوی طور پر بھی پُر لطف ہے) رکھ دیا جائے تو بالکل میرؔ کی آواز سماعت میں آئے گی۔ آسی کے یہاں ایک اور غلطی بظاہر معمولی سی ہے کہ 'کیا کہیں ہم کہ گلے ڈالے پھرے مستی میں'، یہاں آسی کے نسخے میں 'پھریں' سے مصرع کا زمانہ ماضی سے حال اور یوں مصرع ثانی سے ربط کمزور پڑتا ہے۔ اسی طرح یہ مصرع 'نازک بہت ہے تو، کہیں افسردگی نہ آئے'، آسی کے ساتھ ساتھ دوم، سوم میں بھی 'ہے' کی جگہ 'ہیں' درج ہے حالاں کہ 'تو' کے ساتھ 'ہے' کی ہی ضرورت ہے خواہ اس کی سند نسخۂ کالج سے نہ بھی ملتی ہو۔ کتابت یا تدوین کی ادنیٰ سی فروگذاشت ایک بامعنی شعر کو کس طرح بے معنی بنا دیتی ہے، اس کا اندازہ آسی، عبادت اور مجلس کے نسخوں میں درج اس شعر سے لگایئے

کاغذِ باد کر گیا قاصد
نامۂ میرؔ کو اُڑاتا ہے

مصرع ثانی کا مفہوم جب تک نسخۂ کالج میں نہ دیکھا جائے، سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ وہاں ہے 'کاغذِ باد کر گیا قاصد'۔ دیوان اول میں ردیف دکی غزل 'اے گلِ نو دمیدہ کی مانند ___ تو ہے کس آفریدہ کی مانند'، کی ردیف نسخۂ کالج میں 'کی مانند' ہے، بعد کی اشاعتوں میں ردیف 'کے مانند' درج ہوتی رہی ہے، تاہم ہمارے خیال میں قدامت کی سند کے علاوہ بھی آج کے قاری کے لیے 'کی مانند' زیادہ مانوس لب ولہجہ کا حامل کلمہ قرار پائے گا، ایک اور شعر

خاک کس دل جلے کی، کی برباد
لگتی ہے کچھ سموم سی تو نسیم

یہ متن نسخۂ آسی، عبادت اور مجلس کا ہے، اس کے مقابلے میں نسخۂ کالج میں 'کی برباد' کی جگہ 'دی برباد' ہر دو اعتبار سے لائق ترجیح ہے کہ 'کی' کی تکرار کا عیب نکل جاتا ہے اور 'برباد دنیا' محاورہ بھی بکار آتا ہے۔ مروّجہ کلیاتِ میرؔ میں یہ شعر بھی بہت خراب متن کا حامل ہے

؎ اگرچہ گنج بھی ہے پر خرابیاں ہیں بہت نہ پھر خرابے میں اے میرؔ خانماں برباد

آسی، عبادت اور مجلس نے مصرع اوّل میں 'خرابے یاں ہیں بہت' متن درج کر کے شعر کا خانماں برباد کر دیا ہے۔ اس طرح یاں بھی صاف اور سیدھے متن میں آسی کا نسخۂ خرابی کا ذمہ دار ہوا ہے

؎ یک شب طرف اُس چہرۂ تاباں سے ہوا تھا پھر چاند نظر ہی نہ چڑھا جی سے اُتر کر

آسی کے یہاں 'کیا شب' درج ہے جب کہ نول کشور طبع سوم میں 'یا شب' بالکل ہی غلط ہے۔ نسخۂ آسی، عبادت اور مجلس میں میرؔ کا ایک شعر یوں ملتا ہے

؎ تھی جملہ تن لطافت عالم میں جاں کے ، ہم تو
مٹی میں اَٹ گئے ہیں اِس خاک داں میں آ کر

اس متن کے مطابق شعر معقد ہے کیونکہ 'ہم تو' کا تعلق 'مٹی میں اَٹ گے ہیں' سے قائم ہوتا ہے جب کہ نسخۂ کالج میں درست متن ہے جس کے بعد شعر معقد نہیں رہتا اور دونوں مصرعوں کا مفہوم اپنی اپنی جگہ نحوی طور پر مکمل ہو جاتا ہے وہاں مصرع ہے 'تھی جملہ تن لطافت، عالم میں جاں کے ہم کو'، بہتری متن کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو

؎ یاں میرؔ ہم تو پہنچ گئے مرگ کے قریب واں دلبروں کو ہے وہی قصدِ جفا ہنوز

آسی کے یہاں مصرع اول کا متن یوں ہے 'یاں میرؔ ہم پہنچ ہی گئے مرگ کے قریب' شعر کے مضمون و مفہوم کے مطابق متن نسخۂ کالج کا ہے، اس لیے آسی کے یہاں 'ہی' بجائے 'تو' کو غلطی قرار دیا جائے گا۔ ردیف ل، دیوان سوم کی اولین غزل کا ایک خوب صورت شعر ہے

؎ سویا نہ وہ بدن کی نزاکت سے ساری رات بستر پہ اس کے خواب کے کن نے بچھائے گل

آسی کے یہاں مصرع اول یوں ہے 'سویا نہ ہو۔۔۔' صاف ظاہر اس 'ہو' کے بعد مصرع نا قابلِ فہم نہیں تو ناکارہ ضرور ہو جاتا ہے۔ نسخۂ آسی اور مجلس میں درج ایک شعر دیکھیے

؎ کچھ پاس نہیں یاری کا ان خوش پسروں کو اس دشمن جانی سے عبث یار ہوئے ہم

دونوں مصرعوں میں عدم مناسبت سے بڑھ کر شتر گربگی کا عالم ہے جب کہ کالج کی اشاعت میں دوسرا مصرع بالکل درست مفہوم کا حامل یوں ہے 'اِن دشمن جاں ہا سے عبث یار ہوئے ہم'۔ ایک اور شعر نسخۂ کالج کی مدد سے ہی درست سمجھا جا سکتا ہے

؎ دل اب تو ہم سے ہے بدباز اگر رہے جیتے کسو سے ہم بھی دلی پھر معاملانہ کریں

آسی اور مجلس کے نسخوں میں 'بدباز' کی جگہ 'بدیار' درج ہے جس کے بعد مصرع اول سے معنی برآمد کرنے میں تکلف کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح تینوں نول کشوری نسخوں میں اس مصرع میں 'گو' کی جگہ 'گو' درج ہوا اور شعر کا مفہوم ہمیشہ کے لیے خبط ہو کر رہ گیا۔ 'گو دماغ و جگر، کہاں وہ قلب'۔ ایک شعر نسخۂ کالج میں یوں درج ہے

؎ کچھ چال میرؔ جی کی آتی نہیں سمجھ میں ہم بھی سلوک اُن سے اب کم کیا کریں گے

آسی کے یہاں مصرع اوّل یوں ہے 'کچھ حال میرؔ جی کے آتے نہیں سمجھ میں'۔ نسخۂ آسی میں مصرع ہے 'رساتے ہو، آتے ہو اہلِ ہوس میں'، جب کہ کالج کا متن بہتر اور رواں ہے 'رساتے ہی آتے ہو اہل ہوس میں'، اسی غزل کا ایک مصرع آسی کے یہاں یوں ہے 'تنِ زار لاغر میں ظاہر رگیں ہیں'، کالج کا متن 'تنِ زرد و لاغر۔۔۔' اس لیے بہتر ہے کہ یہاں دو الگ الگ لفظ ہیں جن میں سے ایک کا تعلق رنگت سے تو دوسرے کا جسامت سے ہے جب کہ آسی کے یہاں 'زار لاغر' ایک ہی لفظ ہے یعنی باہم مترادف ہیں۔ میرؔ کے نادر الفاظ و تراکیب کا سب سے بہتر امین بھی نسخۂ کالج ہے مثال کے طور پر 'کلک حسپ' ایک ایسا ہی لفظ ہے، اِس سے مراد ایسا نادار و بے خانماں شخص جو سردی کی راتیں عالم بے سرو سامانی میں محض آگ جلا کر گزارتا ہو

؎ کہ خوف کلک حسپ کی جو سرخ ہیں آنکھیں جلتے ہیں تر و خشک بھی مسکیں کے غضب میں

نول کشور دوم میں سہو کاتب نے اسے 'کلک خشت' بنایا، آسی صاحب نے اِسے بے معنی پایا تو اپنے متن میں '(ص 586) گلِ خشت' اختراع فرمایا اور اِس کا اتباع عبادت اور مجلس کے نسخوں میں ہوا۔ ایک اور مصرع نسخۂ کالج میں یوں ہے 'جی کھپے جاتے ہیں دل اپنے ڈلے جاتے ہیں' طبع دوم

میں 'دلے' کی جگہ 'دیے' لکھا گیا تو آسی نے اسے 'دبے' کر کے گویا تصحیحِ متن کر دی۔ طبع دوم، سوم اور آسی و عبادت میں اِس مصرع کے متن پر ہزار غور و فکر کریں۔ تکلفاً بھی معنی بر آمد نہیں ہوتے 'صد چشمِ داغ و آہیں دل پر مرے، میں وہ ہوں'۔ اب نسخۂ کالج میں درست متن کی صورت ملاحظہ ہو

؎ صد چشمِ داغ واہیں دل پر مرے، میں وہ ہوں　　　دکھلا رہا ہے لالہ تُو اپنا داغ کس کو

ایک مصرع کو تینوں نول کشوری نسخوں نے لکھا ہے 'ہیں یہاں مجھ سے وفا پیشہ نہ بیداد کرو' صرف کالج کا متن درست ہے 'ہیں کہاں مجھ سے۔۔۔' ایک مزید غلطی جو بظاہر دکھائی نہیں دیتی یوں ہے

؎ لطفِ شراب ابر سے ہے، سو نصیب دیکھ　　　جب لیویں جام ہاتھ میں تب آفتاب ہو

آسی نے نہیں معلوم کہاں سے 'دیکھ' کی جگہ 'کو' درجِ مصرع فرمایا۔ میر کا نہایت معروف شعر ردیف و، دیوان سوم کی پہلی غزل میں یوں ہے

؎ اب کے بہت ہے شورِ بہاراں ہم کو مت زنجیر کرو
دل کی ہوس ٹک ہم بھی نکالیں، دھومیں ہم کو مچانے دو

مصرع ثانی میں طبع سوم اور آسی نے 'ٹک' کی جگہ 'کچھ' لکھا ہے۔ 'زخموں پہ اپنے لون چھڑکتے رہا کرو' صرف نسخۂ کالج میں 'لون' درست اور فصیح ہے، ورنہ سبھی نے 'نون' درج کر رکھا ہے۔ ایک اور شعر صرف کالج کے نادر و نایاب متن کی مدد سے درست ہوا ہے

؎ باغِ نظر ہے چشم کے منظر کا سب جہاں　　　ٹک ٹھہر و یاں تو جانو کہ کیسا دکھاؤ ہے

مصرع اوّل میں 'جہاں' کی جگہ 'یہاں' اور ثانی میں 'جانو' کے بدلے 'جاتو' سبھی نے درج کیا ہے۔ مزید مثال

؎ مرنے پر بیٹھے ہیں سنو صاحب　　　بندے ہیں اپنے جی چلانے کے

'جی چلانا' میر کا مرغوب محاورہ ہے، سبھی مروّجہ متون و نسخے یہاں اور دیگر بہت سے مقامات پر 'جی جلانا' درج کرتے رہے ہیں۔ انہی مروّجہ نسخوں کے نادرسُت متن کی مزید مثال دیکھیے

؎ سر مار مار بیٹھے تلف جی ہو کب تلک　　　ٹک اُٹھ کے اب نصیبوں کو بھی آزمایئے

قاری اس متن پر ہی قناعت کرے گا، البتہ اگر اُس کے سامنے نسخۂ کالج کا مصرع اولیٰ ہو تو پھر فرق

صاف ظاہر ہو جائے گا۔ 'سر مار مار بیٹھے تلف ہو جیے کب تک'۔ نسخۂ کالج ص 531 اور نول کشور دوم، سوم ص 322 پر مصرع یوں ہے 'چین دن کو ہے نہ شب کو خواب ٹک' آسی کے کلیات ص 450 پر خواب کی جگہ 'نیند' درج ہوا ہے۔ 'دل کی لگی حیران ہوں صاحب، کس ڈھب مل کے بجھاؤ گے'۔ نول کشور دوم میں 'حیران ہو صاحب' آسی کے نسخے میں 'حیران ہیں صاحب' جب کہ 'ہوں' سب سے بہتر ہے اور یہ متن نسخۂ کالج کا ہے۔ 'عشق ہے بادِ صرصر گویاں اُن کی خاک اُڑانے سے' طبع دوم میں لفظ 'گویا' اور آسی کے متن میں 'گویاں' کو اگر مصرع میں 'کویاں' کی جگہ رکھ دیں تو پھر اس نہایت معمولی غلطی سے مصرع بے گانۂ معنی ہو جاتا ہے۔ آسی کے متن نے اس مصرع کا مفہوم بالکل الٹ کر رکھ دیا ہے۔ 'پائیزئ چمن میں کیا کیا بہار ٹوٹی' اب نسخۂ کالج میں درست مصرع ملاحظہ ہو، 'پائیز نے چمن میں کیا کیا بہار لوٹی'۔ کلیات آسی ص 13 پر شعر درج ہے

دیکھا ہے صید گہ میں ترے صید کا جگر با آنکہ چھن رہا تھا پہ ذوق خدنگ تھا

آسی کے یہاں 'پہ' کی بجائے 'یہ' درج ہے، یہ بھی با معنی ہے لیکن 'با آنکہ' کے ساتھ 'پہ' زیادہ مناسب ہے جو نول کشور دوم، سوم کا متن ہے۔ دیوان اول کی تیسری ہی غزل کا مصرع ہے 'سیر کرتو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا' آسی نے اصلاح تجویز کی ہے، فی زمانہ اس کو یوں کہا جائے گا 'دیکھ لے تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا' اس نوعیت کے حواشی سے یہ اندازہ قائم کرنے میں مدد ملتی ہے کہ آسی کے یہاں متن میں تصرف کرنے اور اصلاح دینے کا رجحان پایا جا سکتا ہے۔ ایک شعر جو نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم یعنی آسی کے ماخذات ہیں، اِس متن کا حامل ہے

آنے میں اُس کے حال ہوا جائے ہے تغیر کیا حال ہوگا پاس سے جب یار جائے گا

آسی نے ترمیم کی اور 'آنے میں' کو 'آئے بن' سے بدل دیا۔ بظاہر آسی کا متن بہتر بھی دکھائی دیتا ہے، لیکن قدرے تامل کے بعد میر کے متن کی درستگی اور اصابت کا اندازہ ہوتا ہے اور آسی کا متن اُن کا اپنا ساختہ دکھائی دیتا ہے۔ آسی کے متن میں بہت سی جگہوں پر زیر کسرہ اور ضم (پیش) کی علامات غلط درج ہونے کی وجہ سے مفہومِ شعر تک رسائی میں دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر

؎ کہاں سے تہہ کریں پیدا یہ ناظمانِ حال کہ پوچ بافی ہی ہے کام اِن جلاہوں کا

آسی اور عبادت کے یہاں مصرع ثانی میں 'اِن' کی جگہ بہ صراحت ضم 'اُن' درج ہے جب کہ مصرع اول میں 'یہ ناظمانِ حال' کے بعد مصرع میں 'اِن' ہونا چاہیے، کتابت کی غلطیوں سے بھی نسخۂ آسی بہت مبرا نہیں ہے۔ مثلاً 'موا میں سجدے میں پر نقش میرا بار رہا'، یہاں 'بار' کی جگہ آسی اور عبادت نے 'یار' درج کیا ہے جب کہ نسخۂ کالج کے علاوہ نول کشور دوم، سوم ص 30 پر 'بار' درست ہے۔ دیوان اوّل کی ردیف الف میں میرؔ نے ایک سہ غزلہ کہا، پہلی غزل کا مطلع ہے

؎ جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا اُس کی دیوار کا سر سے مرے سایا نہ گیا

آسی اور عبادت کے نسخوں میں پہلی دونوں غزلوں کے مقطعوں کو اگلی غزل کا مطلع قرار دے کر درج کیا حالاں کہ یہ ہیئت کے اعتبار سے مطالع نہیں اور ان میں کچھ اور بھی موزوں کرنے کی تمنا کا اظہار ہوا ہے۔ 'دس دن رہے جہان میں ہم، سو رہا دہا' آسی کی کلیات میں 'دہا دہا' چھپا ہے جب کہ قدیم نسخوں میں متن درست ہے۔ اسی طرح ایک اور مصرع ہے 'کوئی رہتا ہے جیتے جی ترے کوچے کے آنے سے' آسی کا متن غلط ہے 'جیتے جی' کی جگہ 'جی بے جی' کتابت ہوا ہے۔ آسی کے یہاں طبع سوم (نول کشور) کی اغلاط زیادہ تر پائی گئی ہیں، اس سے یہ گمان تقویت پاتا ہے کہ آسی نے اپنے متن کی بنیاد نسخۂ کالج یا طبع دوم کی بجائے طبع سوم پر رکھی ہے۔ مثلاً یہ خوب صورت مطلع

؎ آہ کے تئیں دلِ حیران و خفا کو سونپا میں نے یہ غنچۂ تصویر صبا کو سونپا

طبع سوم اور آسی کے یہاں 'آہ کی میں' درج ہے اس متن کے ساتھ مفہومِ شعر سمجھنا ممکن نہیں رہتا۔ ردیف الف دیوان اوّل میں ہی نسخۂ آسی و عبادت کی ایک اور غلطی دیکھیے 'سو چھاتی کے زخموں نے کی دیر مزار کھا'۔ یہ مصرع بے معنی ہے، نسخۂ کالج میں 'کی' کے بجائے 'کل' ہے جس کے بعد اس مصرع اور یوں شعر کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ ایک اور سہوِ کتابت نے مصرع نہایت لغو کر دیا ہے، ملاحظہ ہو 'شاید کباب کر کر کھایا کبوتر اس نے'، 'اگر' کبوتر اُن نے' بمطابق نسخۂ کالج کر لیا جائے تو بات صاف ہو جاتی ہے۔ دیوان دوم ردیف الف کا ایک شعر ہے

؎ بیچ سے کب کا گیا، اب ذکر کیا اُس دلِ مرحوم کا، مغفور کا

آسی اور بے بصارت تقلید کے سبب عبادت کے یہاں 'اب ذکر کیا' کی جگہ 'اب ذکر لب' طباعت ہوا ہے حالاں کہ نسخۂ کالج کے علاوہ دوم، سوم (ماخذات آسی) میں متن بالکل درست مندرج ہے۔ دیوان دوم، ردیف الف کی غزل کا مطلع نول کشوری تمام اشاعتوں بشمول آسی (وعبادت) یوں درج ہوا ہے

؎ اُس کام و جان و دل سے جو کوئی جدا ہوا — دیکھا پھر اُس کو خاک میں ہم نے ملا ہوا

'اُس کام و جان و دل' بے معنی بھی ہے اور نادرست بھی۔ اس دیوان میں پچیس غزلوں کے بعد ایک اور غزل کا مطلع ہے

؎ اُس کامِ جان و دل نے عالم کا جان مارا — زلفوں کی درہمی نے برہم جہان مارا

یہاں متن درست درج کیا ہے۔ لہٰذا بہتر ہوتا اگر آسی و مقلدین میؔر کے اپنے درست متن کی سند پر مطلع اوّل بھی درست کر لیتے۔ آسی کی مرتبہ کلیاتِ میؔر ص 228، عبادت ص 375 پر یہ شعر گمراہ کن غلطی کا حامل ہے۔

؎ ہم نہ جانا اختلاط اُس طفلِ بازی کوش کا — گرم بارے آ گیا تو ہم کو بھی بہلا گیا

نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم کی مدد سے 'گرم بارے' کی جگہ 'گرم بازی' کا درست متن اختیار کر کے، میؔر کے شعر کو میؔر کا ہی شعر بنایا ہے۔ اسی طرح ایک مصرع ہے 'جوں حسن ہے اک فتنہ گر، توں عشق بھی ہے پردہ در'، 'توں' کی جگہ آسی و مقلدین نے 'تو' درج کیا، طبع سوم کے علاوہ مصرع میں 'جوں' کی موجودگی 'توں' کے حق میں کافی دلیل ہے۔ اسی طرح یہ مصرع بھی طبع دوم، سوم کی مدد سے درست ہوتا ہے، 'یعنی لو ہاتھا کڑا تیغِ ستم کا کر گیا' آسی کے یہاں 'گر' گیا سے مصرع بے گانۂ معنی رہتا ہے۔ اگلی ہی غزل کے ایک مصرع میں کاتب نسخۂ آسی نے مصرع یوں درج کیا، 'ظالم نگاہِ چشم اِدھر کی، غضب کیا' ص 238، عبادت ص 387، واضح ہے کہ یہاں 'نگاہِ خشم' درکار ہے، میؔر نے ایک مصرع میں جی کی جمع 'جیوں' تحریر کی، آسی نے اسے بہ اعلانِ نون 'جیون' درج کیا۔ 'کیا ظلم کیا بے جا، مارا جیون سے اُن نے' قاری اِس لفظ کو جیون (بمعنی زندگی، حیات) پڑھنے اور سمجھنے پر مجبور ہو گا۔ ایک اور غلط مصرع ملاحظہ ہو 'میؔر کا صحبت میں اُس کے حرف سر کر رہ گیا' مصرع کی

درست شکل یوں ہے 'میر کل صحبت میں اُس کی حرف سر کر رہ گیا'۔ 'ہم میر یوں نہ مرتے اُس پر جو دل نہ چلتا' آسی کے یہاں 'چلتا' کی جگہ 'جلتا' درج ہوا جب کہ یہ قافیہ نہ صرف یہ کہ اس غزل کے دوسرے شعر میں بندھ چکا ہے، بلکہ یہاں 'دل چلنا' کے محاوراتی معنی ہی درکار ہیں۔ کلیات میر مرتبہ آسی کے صفحہ 460 پر یہ مقطع سمجھ میں آکر نہیں دیتا۔

؎ وسواس نہ کرتا تھا مر جانے سے ہجراں میں تھا میر تو ایسا بھی دل جیسے اُٹھا جاتا

یہاں 'جیسے' کی جگہ 'جی سے' مجلس کی جلد سوم ص ۲۴۹ کے مطابق بہتر ہے۔ ایک اور شعر، تینوں مروّج نسخوں میں غلط اور بے گانۂ معنی متن کا حامل ہے۔

؎ سحر جلوہ کیوں کر رہے، گل ہو کیا یہ اندیشہ ہر رات، ہر دم رہا

مصرع اوّل کی درست اور بامعانی صورت نسخۂ کالج اور طبع دوم میں یوں ہے 'سحر جلوہ کیونکر کرے، گل ہو گیا' اسی طرح یہ مصرع بھی قیامت تک سمجھ نہیں آتا نسخۂ آسی ص 465 'اوصافِ بوئے شعر سے اُلجھاؤ پڑ گیا'، درست مصرع یوں ہے 'اوصافِ مُو کے شعر سے۔۔۔' اس غزل کے مقطع کا مصرع اوّل بھی آسی و عبادت کے نسخوں میں غلط درج ہوا ہے، 'شرماوے سرو، ہووے اگر آدمی روش' نسخۂ زیر بحث اور عبادت میں کتابت کا سہو یوں ہے 'شرمائے سرو ہووے اگر آدمی روش'۔ دیوان چہارم میں ایک مصرع 'ہی' کے زائد اندراج سے ناموزوں ہو گیا ہے، 'ہم جو فقیر ہوئے تو ہم نے، پہلے ہی ترکِ سوال کیا' اس مصرع میں 'ہی' غیر ضروری طور پر شاملِ متن کیا گیا ہے۔ آسی نے اپنی کلیات کے آخر میں میر کے چند الفاظ کی فرہنگ بھی فراہم کی ہے۔ یہ لغت میر کے کلام میں شامل حل طلب الفاظ کے دس فی صد کا بھی احاطہ نہیں کرتی اور پھر یہ کہ اس فرہنگ میں درج تمام معنی پر اعتماد بھی نہیں کیا جا سکتا، مثال کے طور پر دیوان چہارم کا ایک شعر ہے

؎ سر ہی سے سرواہ یہ سب ہے، ہجر کی اُس کی کلفت میں
سر کو کاٹ کے ہاتھ پہ رکھے، آپھی ملنے جاؤں گا

آسی نے 'سرواہ' کے معنی 'سردرد' درج فرمائے ہیں ہماری تحقیق کے مطابق 'سرواہ' کا لفظ کسی لغت میں درج نہیں، البتہ 'سر سے سرواہا ہے' کی صورت میں کہاوت ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ سر کے ساتھ

پگڑی ہوتی ہے، سردار کے ساتھ فوج ہوتی ہے، ہمارے نزدیک میرؔ نے اسی کہاوت سے اپنے شعر کا مضمون تعمیر کیا ہے۔ لہٰذا 'سرواہ' کو لفظ قرار دے کر اس کے معنی 'سر درد' آسی صاحب کی اپنی اختراع دکھائی دیتی ہے۔ ایک مصرع ہے 'عشق کا اُس پُر کار کے میں نے لوگوں میں اقرار کیا' آسی وعبادت کے نسخوں میں 'اقرار' کی جگہ 'اصرار' درج ہے جو ظاہر ہے غلط ہے۔ ایک اور مصرع آسی کے کلیات میں یوں مندرج دکھائی دیا 'چاہت کیا اظہار کیا، سو اپنا کام خراب ہوا' حالاں کہ طبع دوم میں 'چاہت کا اظہار کیا۔۔۔' بالکل درست متن ہے۔ دیوان پنجم کی ایک غزل میں یہ مصرع آسی ص 532، عبادت 739 پر یوں درج ہوا ہے 'میلِ دلی اُس خودسر سے ہے جو پایا ہے خدائی کا' نسخۂ کالج اور طبع دوم میں اگر 'پایا' کی جگہ 'مایا' درج نہ ہوتو مفہوم شعر سمجھ میں نہیں آتا۔ زیر، زبر، پیش کی اغلاط بھی شعر کی تفہیم میں سدِ راہ بن جاتی ہیں۔ مثلاً

؎ منہ اپنا کبھو وہ اِدھر کر رہے گا　　ہمیں عشق ہے تو اثر کر رہے گا

مصرع اول کو تینوں متداول نسخوں نے 'اُدھر' کے ساتھ درج کیا جب کہ محل 'اِدھر' کا ہے۔ ایک اور مصرع میں 'تو' کی جگہ طبع دوم اور آسی وعبادت نے 'تھا' درج کیا جو نادرست ہے۔ مصرع درست یوں ہے 'بہت کیا تو پتھر میں سوراخ کیے ہیں درفشوں نے'۔ اس شعر کا متن نسخۂ کالج اور طبع دوم کے مطابق ہے

؎ وے میرؔ اثر جو شورشِ دل میں تھے ہیں کہاں　　نالے کیے بہت سے جرس نے تو کیا ہوا

آسی وعبادت نے 'شورش' کی بجائے 'سوزش' درج کیا ہے، ہم نے قدامتِ متن کو یہاں فوقیت دی ہے۔ یہ مصرع بھی سہو کتابت سے بے معنویت کا حامل ہوا، 'رکھے تھا ہاتھ میں سر رشتہ جہت سینے کا' کالج کی اشاعت میں 'جہت' کی جگہ 'بہت' ہے جو درست بھی ہے۔ ذیل کے مصرع پر جس قدر چاہے غور و فکر کریں، معنی کا سر رشتہ ہاتھ نہیں آئے گا۔ 'بزم کی عیش شب کایاں دن ہوتے ہی یہ رنگ ہوا'، درست متن نسخۂ کالج اور طبع دوم میں یوں ہے 'بزمِ عیش کی شب کایاں۔۔۔' درج ذیل شعر میں غلطی کی نوعیت سہو کتابت کی نہیں، ممکن ہے آسی نے حسبِ عادت مصرع بہتر بنانے کی سعی کی ہو۔

؎ دروازے پر کھڑا ہوں کئی دن سے یار کے　　حیرت نے عشق کی مجھے دیوار کر دیا

نسخۂ کالج اور طبع دوم میں 'عشق' کی بجائے 'حسن' ہے اور مضامینِ غزل کی روایت کے مطابق بھی 'حسن' ہی درست ہے۔ دیوان ششم کی غزل میں ایک مصرع آسی کے مرتبہ کلیات میں یوں درج ہے 'نوبت سے ہر کوئی نئی نوبت بجا گیا' ہمارے نزدیک نسخۂ کالج کا متن بہتر ہے 'نوبت سے اپنی ہر کوئی نوبت بجا گیا'۔ دیوان دوم کا شعر ہے

جن و ملک، زمین و فلک سب نکل گئے　　　بارِ گرانِ عشق و دلِ ناتواں ہے اب

اس خوب صورت شعر کے مصرع ثانی کو 'بارگران و عشق و دلِ ناتواں۔۔۔' لکھ کر یعنی محض واو زائد درج کر کے، بے معنی کر دیا ہے۔ نسخۂ آسی بظاہر جدید اندازِ کتابت و طباعت کا نمونہ (1941ء کے اعتبار سے) کہلاتا ہے، لیکن یہاں بھی یائے معروف کو یائے مجہول کی طرح کتابت کرنے سے آج کے قاری کے لیے بہت سی مشکلات جنم لیتی ہیں۔ مثلاً یہ شعر

نالاں ہوئی کہ یاد ہمیں سب کو دے گئی　　　گلشن میں عندلیب ہماری زباں ہے اب

نسخۂ آسی اور بے مغز تقلیدِ محض میں عبادت کے یہاں بھی مصرع اولی یوں درج ہے 'نالاں ہوئے کہ یاد ہمیں سب کو دے گئے'۔ زائد لفظ سے مصرع ناموزوں کرنے کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو 'زبانِ خامہ کے ہلتے ہزاروں اشک گرتے ہیں' آسی کے یہاں ہلتے ہی ہزاروں' درج ہوا ہے۔ ایک اور شعر دیکھیے

شب رووں ہوں ایسا کہ جدھر یار کا گھر ہے　　　جاتا ہے گلے چھاتی تک اودھر کو اُتر آب

نسخۂ آسی میں مصرع اول میں 'گھر ہے' کو 'گھر تھا' اور مصرع ثانی میں 'جاتا ہے' کی بجائے 'جاتا ہوں' درج ہے، دونوں غلطیاں ہیں اور دُور کرنے کے بعد ہی شعر کا متن قابلِ فہم ہو سکا ہے۔ مرتب اور تدوین کار کی شعر فہمی پر اعتماد برقرار رہنا بنیادی شرط ہے ورنہ اغلاط کا حامل تو ہر نسخہ کم و بیش ہوتا ہی ہے۔ آسی کے یہاں بھی کبھی کبھار ایسی 'حاشیہ آرائی' ملتی ہے کہ دیکھ کر اُن کی شعر فہمی پر سے ایمان اُٹھنے لگتا ہے۔ مثال کے طور پر اس خوب صورت شعر کو دیکھیے

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمہارے　　　معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب

آسی نے حاشیے میں 'معلوم نہیں' کو 'معلوم ہمیں' سے بدلنے کی تجویز دی ہے۔ اس تجویز پر اگر عمل ہو

تو لاکھ کا شعر خاک ہو کر رہ جائے! آسی صاحب کے کاتب نے یائے معروف و مجہول کی کتابت میں کسی ایک انداز کو نہیں اپنایا۔ اس سے بے شمار تسامحات جنم لے سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک غزل کے مطلع اور دوسرے شعر کے مصرع ہائے ثانی کچھ اس طرح سے ہیں

ع زندگانی ہے دردِ سر ہے اب ع بے دماغی ہی بیشتر ہے اب

پہلے مصرع میں 'زندگانی ہی' مطلوب ہے اور یہی کاتب آسی کی مراد بھی ہے لیکن اگلے ہی شعر کے دوسرے مصرع میں 'ہی' مطلوب ہے اور 'ہی' ہی درج بھی ہے۔ اگلی ہی غزل میں کتابت کے سہو کے سبب مصرع یوں درج ہوا 'اُس کے بالوں بھی بل کھایا ہے اب' 'بالوں' کے بعد 'نے' یہاں درج نہیں ('کلیاتِ میر' ص 471)۔ اسی طرح اگلے ہی صفحے 472 پر 'گرد و پیش' کی بجائے مصرع یوں درج ہے 'گرو پیش اُس دشمن احباب کے لشکر ہے اب'۔ ایک اور مصرع کا متن نسخۂ کالج اور شمس الرحمٰن فاروقی کی مدد و سند سے بہتر ہوا۔ 'جب سے بنائے صبح ہستی دو دم پر یاں ٹھہرائی' آسی کے یہاں آخری لفظ 'ٹھہرائی' کی جگہ 'ٹھہرا ہے' درج ہے جو اس لیے بھی مناسب نہیں کہ 'بنائے ہستی' کو میر نے مذکر نہیں باندھا ہوگا۔ دیوان سوم، ردیف ت کا ایک شعر دیکھیے

ے کسو کے بسترِ سنجاب و قصر سے کیا کام ہماری گور کے بھی ڈھیر میں مکاں ہے میت

آسی کے یہاں 'بستر و سنجاب و قصر' درست نہیں، دوسرے مصرع میں آسی نے تو 'گور کی بھی ڈھیر' لکھا، مجلس نے بھی 'کی' ہی درج کیا ہے۔ دیوان سوم ردیف ٹ کی ایک غزل کا قافیہ آسی اور پیروی میں عبادت و مجلس نے یوں درج کیا ہے 'دل کے اُلجھنے سے ہے یہ عاشقوں کی پھٹ پٹ' حالاں کہ یہ غلط ہے درست لفظ 'پھپٹ' ہے جو میر نے ایک سے زائد مرتبہ طول بیانی اور بسیار گوئی کے معنی میں برتا ہے۔ مثلاً

ے اک بات کا بھی لوگوں میں پھپٹ اُسے کرنا ہم ہیں گے بہت میر کے بُتنار سے ناخوش

اس سے اگلے ہی شعر میں 'تھا' کی جگہ 'ہے' درج کر کے دونوں مصرعوں میں عدم مناسبت پیدا کر دی ہے۔ شعر ہے

ے مردے نہ تھے ہم ایسے، دریا پہ جب تھا تکیہ اس گھاٹ گاہ ڈوبے گھر رہنے لگا تھا جمگھٹ

مصرع ثانی میں 'تھا' کی سند نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم سے دستیاب ہے۔ ایک اور مصرع دیوان چہارم سے ملاحظہ ہو۔ 'یوں ہی نکو رُو دلبر اپنا ہم سے ہوا ہے بد برآج'، آسی کے صفحہ 476 اور مجلس کے متن میں 'بدتر' درج ہوا اور 'نکو رُو' کو 'نکورو' درج کر کے مصرع کو چیستان بنا دیا ہے۔ دیوان دوم ردیف چ کی تیسری غزل کے مطلع کا مصرع اوّل ہے 'دل کھو گیا ہوں میں یہیں دیوانہ پن کے بیچ' آسی نے طبع دوم، سوم کے تتبع میں 'یہیں' کی جگہ 'نہیں' درجِ متن کیا، جس کے بعد مصرع بے معنی ہو گیا ہے۔ ایک اور شعر دیکھیے

ے ایک کو اندیشۂ کار، ایک کو ہے فکرِ یار لگ رہے ہیں لوگ سب چلنے کی تیاری کے بیچ

آسی کے مرتبہ کلیات ص 477 پر 'سب' کی کتابت 'شب' ہوئی ہے، 'پشتِ چشم نازک کرنا' میر نے اس فارسی محاورے کو 'ناز و انداز دکھانا' کے معنی میں دیوان اوّل کی ردیف ت کے ایک قطعے میں بھی برتا ہے، ذیل کے شعر میں بھی یہی نادر محاورہ نظم ہوا ہے

ے دل نہ ایسا کر کہ پشتِ چشم وہ نازک کرے سو بلائیں ہیں یہاں اُن ابروؤں کے خم کے بیچ

نسخۂ کالج ص 725 پر بھی یہ شعر اسی متن کے ساتھ ہے لیکن آسی اور مجلس کے مرتب نے اس محاورے سے عدم واقفیت کا مظاہرہ کیا جب مصرع اول کے متن میں 'پشت و چشم' درج کیا۔ نول کشور دوم کے کاتب نے ص 436 پر اِس مصرع کے ساتھ خوب اجتہاد فرمایا وہاں متن ہے 'دل نہ ایسا چشم کر کہ پشت وہ نازک کرے'۔ دیوان اول ردیف ح کی اولین غزل کا آغاز ہی نسخۂ آسی میں غلطی سے ہوا ہے 'ہونے لگا گزارِ غمِ یار بے طرح'، آسی کے یہاں 'گداز' ہے جب کہ نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم میں 'گزار' ہے جو یہاں بہتر بھی ہے۔ اِسی ردیف میں دیوان چہارم کی پہلی غزل کے مطلع کا مصرع اولیٰ ہی آسی اور مجلس دونوں نے غلط درج کیا ہے۔ 'کیا بیان کسو سے کریں اپنی بانکی طرح' یہ بھی ساتھ ملا کر لکھنے کی روش کا پیدا کردہ تسامح ہے، نول کشور دوم میں 'اپنے یاں کی طرح'، کے بعد شعر کے معنی سمجھ آتے ہیں۔ میر کا ایک دلچسپ شعر دیوان سوم سے یوں ہے

ے مرد و زن سب ہیں نہ پیر دَیر و دختِ تاک سے یہ غلط فہمی ہے ہر زن، زن ہے یا ہر مرد، مرد

نول کشور دوم، سوم کے تتبع میں آسی کے یہاں بھی 'پیرو دَیرو دختِ تاک' درج ہوئے جب کہ اس

واوِ عاطفہ کے بعد مصرع اُلجھ جاتا ہے۔ ایک شعر دیوان اوّل کا یوں درج ہے

؎ کیا کیا نیاز طینت اے ناز پیشہ تجھ میں مرتے ہیں خاک رہ سے گوڑے رگڑ رگڑ کر

نسخۂ کالج کے علاوہ ماخذات آسی طبع دوم، سوم میں بھی 'تجھ بن' درست درج ہے، اس نوع کی اغلاط کاتبوں کی عجلتِ نگاہ کے سبب پیدا ہوتی ہیں، جن کا واحد علاج بار بار پروف دیکھنے کی صورت میں ہو سکتا ہے۔ آسی اور آسی کے ناشر نے بار بار پروف دیکھنے کی یقین دہانی تو بہت کرائی ہے لیکن اغلاط کی موجودگی اُن کے دعویٰ کی نفی کرتی ہے۔ اگلی ہی غزل میں مصرع ہے 'ہم اپنی آنکھوں کب تک یہ رنگِ عشق دیکھیں'، آسی کے یہاں 'آنکھیں' درج ہے، جس کا نہ یہاں موقع ہے اور یوں بھی نسخۂ کالج اور طبع دوم میں 'آنکھوں' کی سند موجود ہے، میر کا ایک نہایت رَچے ہوئے ٹھٹھول کا حامل شعر ہے

؎ آخر عدم سے کچھ بھی نہ اکھڑا امامیاں مجھ کو تھا دستِ غیب پکڑ لی تری کمر

آسی اور مقلدین آسی (عبادت و فائق) کے یہاں 'پکڑنی' درج ہے، جس کے بعد مصرع سمجھ میں نہیں آتا۔

؎ پشتِ پا ماری بس کہ دنیا پر زخم پڑ پڑ گیا مرے پا پر

آسی کے کاتب نے مصرع ثانی یوں درج کیا 'زخم پا پڑ گیا مرے پا پر'۔ ایک اور شعر آسی کے یہاں خرابیِ متن کے سبب 'غارت' ہوا ہے

؎ ٹکڑے جگر کے میرے مت چشمِ کم سے دیکھو کاڑھے ہیں یے جواہر دریا کو میں بلو کر

یہ متن نسخۂ کالج اور طبع دوم کے مطابق ہے ورنہ آسی کے یہاں 'یے جواہر و دریا' کتابت ہوئی ہے۔ اسی طرح ایک اور کم معروف لفظ 'ملالت' کو طبع دوم اور آسی دونوں نے 'ملامت' درج کیا ہے۔

؎ گوندھے گئے سو تازہ رہے، جو سبد میں تھے سو ملالت سے
سوکھ کے کانٹا پھول ہوئے وے اُس کے گلے کے ہار بغیر

اِسی ردیف میں دیوان ششم کا شعر بھی آسی کے یہاں سمجھ نہیں آ سکتا

؎ الفت کی کلفتوں میں معلوم ہے ہوئی وہ تھا اعتمادِ کُلی تاب و تواں کے اوپر

نسخۂ مجلس میں بھی مصرع اول اسی طرح غلط درج ہے، البتہ دوسرے مصرع میں 'اعتاد' کو 'اعماد' درج کرنا خود اُن کے کاتب کا کمال ہے، مصرع اولیٰ کا درست متن نسخۂ کالج میں یوں ہے 'الفت کی کلفتوں میں معلوم بھی ہوئی نہ'، دیوان اوّل میں ردیف 'ز' کا ایک مطلع ہے

؎ خبط کرتا نہیں کنارہ ہنوز ہے گریبان پارہ پارہ ہنوز

نول کشور دوم اور نسخۂ کالج دونوں میں 'خبط' درست درج ہے جب کہ آسی کے یہاں 'ضبط' ہے غلطی کی نوعیت گمراہ کن ہے کہ کوئی مبتدی قاری اسے درست بھی سمجھ سکتا ہے۔

؎ میر کو طفلانِ تہ بازار میں دیکھو شاید ہو وہیں وہ دل فروش

آسی کے ساتھ ساتھ مجلس کے یہاں بھی 'میر کو' کی جگہ 'میر تو' ہے جس کا یہ محل نہیں، اس لیے قیاسی طور پر 'کو' کیا تاکہ مصرع بامعنی ہو کر دوسرے مصرع سے مربوط ہو سکے۔ ایک اور مصرع میں 'ٹک' کی جگہ 'ملک' درج کر کے کتابت کی پیدا کردہ لغویت کا مظاہرہ یوں ہوا 'ٹک کان ہی رکھا کرو فریاد کی طرف'۔ نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم کے متن کی بظاہر تصحیح، آسی یا اُن کے کاتب نے یوں فرمائی

؎ کیا ڈبایا محیط میں غم کے ہم نے جانا تھا آشنا ہے عشق

آسی کے یہاں 'ڈبایا' 'کو دبایا' درج کیا گیا ہے۔ 'اب خاک برابر ہوئے ہموار ہیں ہم لوگ' آسی کے یہاں 'اب' کی جگہ 'اک' درج ہوا ہے۔ کتابت کی اغلاط کبھی کبھی معنی کی ایک بالکل ہی نئی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہیں

؎ بھلا تم نقدِ دل لے کر ہمیں دشمن گنو اب تو
کبھو کچھ ہم بھی کر لیں گے حسابِ دوستاں در دل

آسی نے 'حسابِ دوشاں' درج فرمایا ہے۔ ایک مصرع دیکھیے 'کیا جانے جی نے چھاتی پہ بھر کر نہ کھائے گل'، مصرع میں 'جی' کی جگہ 'جن' درج کرنے تک معانی پیدا نہیں ہوتے۔ ایک اور مصرع یوں درج ہوا 'دل لوٹنے پہ مرغِ چمن کے نہ کی نظر'، یہاں واضح طور پر 'ٹوٹنے' درج ہونا چاہیے۔ ذیل کا شعر بھی نسخۂ کالج کے متن سے درست کیا گیا ہے

؎ بلا ہے سوزِ سینہ میر، لوں ہو جائے گی جل کر اگر دل سے اٹھی تیرے یہ آہِ سرد کیا حاصل

آسی اور ہمنواؤں کے یہاں مصرع اوّل میں 'تُو' کی جگہ 'یوں' اور مصرع ثانی میں 'اُٹھی' کی بجائے 'اُٹھے' درج ہے۔ اختلافِ نسخ کی ایک اور صورت آسی اور نسخہ کالج اور طبع دوم، سوم میں اس شعر میں ملتی ہے

کب آگے کوئی مرتا تھا کسی پر　　　جہاں میں رکھ گئے رسمِ وفا ہم

آسی نے 'رکھ گئے' کی جگہ 'کر گئے' درج کیا جو اگرچہ غلط نہیں لیکن قدیم نسخوں کا متن زیادہ بہتر ہے، 'جو رہے یوں ہی غم کے مارے، ہم' آسی کے یہاں 'ہی' کی جگہ 'ہیں' لکھا گیا جو درست نہیں۔ دیوان چہارم کے اس شعر کے دونوں مصرعوں میں ایک ایک غلطی پائی گئی ہے

اس سے زیادہ ہوتا نہ ہوگا دنیا میں بھی مچلا پن
سون کسے بیٹھے رہتے ہو، حال ہمارا سن کر تم

آسی کے یہاں 'مچلا پن' کی جگہ 'نچلا پن' اور دوسرے مصرع میں 'سون کسے' کے بدلے 'سون کے' درج ہوئے ہیں۔ 'یہ سنا تھا میرؔ ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے'۔ آسی نے 'خواب لائے' درج کیا، نسخہ کالج اور طبع دوم، سوم میں 'خواب لا' ہی ہے، کسی نے 'خواب زا' بھی درج کیا ہے۔ تاہم میرؔ کا یہ متن ماہرین میں متنازعہ ہے، اس لفظ کی مزید بحث کے لیے ملاحظہ ہو، شعر شور انگیز، جلد سوم، ص 141۔ آسی، عبادت اور مجلس میں اس شعر کا متن اہم غلطی کے سبب نا قابل فہم ہو کر رہ گیا ہے

مجلسِ حال میں موزوں حرکت شیخ کی دیکھ　　　غیر شرعی بھی دمِ رقص مزا کرتے ہیں

میرؔ نے متعدد مرتبہ 'حیز شرعی'، 'شرعی مخنث' کے معنی میں استعمال کیا ہے، گو ماہرین لغت اس لفظ کا درست املا ہائے ہنوز کے ساتھ یعنی 'ہیز' قرار دیتے ہیں۔ اس مصرع میں 'غیر شرعی' کی جگہ اسی لفظ کی ضرورت ہے۔ ذیل کے شعر کے دونوں مصرعوں میں ایک ایک غلطی ہے

ہوائے میکدہ یہ ہے تو فوتِ وقت ہے ظلم　　　نماز چھوڑ دیں اب کوئی دن گناہ کریں

مذکورہ متن کالج اور طبع دوم، سوم کے مطابق ہے۔ آسی کے یہاں مصرع اول میں 'وقت سے ظلم' اور مصرع ثانی میں 'دن' کی جگہ 'اور' درج ہوئے ہیں، یوں دوسرا مصرع موزوں بھی نہیں رہا۔ ایک اور شعر دیکھیے

؎ کرتا ہے ابر دعویٰ دریا دلی عبث دامن نہیں مرا تو ، <u>تری</u> آستیں نہیں

آسی اور مجلس میں 'تری' ہی مذکور ہے جو خبطِ معنی کے لیے کافی ہے۔ نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم میں 'مری' ہے، جس کے بعد شعر آئینہ ہو جاتا ہے۔ 'یہ درد اُس کے کیوں کہ کروں دل نشیں کہ آہ' آسی کے یہاں 'آہ' کی جگہ 'آو' غلط محض ہے، باقی نسخوں میں درست متن درج ہے۔ دیوان اول کے ایک معروف مطلع کا متن نول کشور دوم، سوم اور تبعیت میں آسی و عبادت میں یوں درج ہے

؎ <u>وعدے</u> کو یار آگے معیوب کر چکے ہیں اس ریختے کو ورنہ ہم خوب کر چکے ہیں

نسخۂ کالج میں 'وعدے' کی جگہ 'دعوے' ہے اور یہ درست بھی ہے۔ چند غزلوں کے بعد ایک شعر کو آسی کے کاتب نے یوں ملیامیٹ کر رکھا ہے

؎ بخت سیہ تو دیکھو کہ ہم خاک میں ملے سرمے کی <u>جا ہوئے</u> تری چشم سیاہ میں

دوسرا مصرع نسخۂ کالج میں درست ہے 'سرمے کی جائے ہو تری چشم سیاہ میں'۔ اسی طرح اس شعر کے مصرع اول میں خرابیِ متن کی صورت ملاحظہ ہو

؎ یہ جو سر <u>کھینچتے</u> قیامت ہے دل کو ہم پائمال رکھتے ہیں

جب کہ نول کشور دوم، سوم میں درست متن درج ہے جو یہ ہے 'یہ جو سر کھینچے تو قیامت ہے'۔ اس امر پر خوشی ہوتی ہے کہ ایک نہایت معروف غزل کا یہ مصرع آسی کے متن کے ساتھ رائج نہیں ہوا 'رکھتی ہے مجھے خواہش دل بس کہ پریشاں'، آسی کے نسخے میں 'بس کہ' کی جگہ 'بلکہ' کتابت ملتی ہے۔ میر کا یہ شعر نسخۂ کالج اور نول کشور دوم، سوم، ص 184 میں یوں درج ہے

؎ اگر جان آنکھوں میں اُس بن ہے پر، ہم ابھی اور بھی کوئی دم دیکھتے ہیں

آسی نے مصرع اول میں 'پر' کی جگہ 'تو' درج کیا۔ سرسری خواندگی میں آسی کا متن درست لگتا ہے لیکن تامل کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ میر نے 'اگر' کو 'اگرچہ' کے معنی میں (بہت سی اور جگہوں کی طرح) باندھا ہے۔ اس طرح 'پر' 'لیکن' کے معنی میں یہاں شعر کے مفہوم کے عین مطابق ہے۔ درج ذیل شعر میں آسی کے یہاں 'پیے' کی جگہ 'پئے' (برائے، کے لیے) درج ہوا، جو یہاں کارآمد نہیں، شعر یوں ہے

ے سرشک سرخ کو جاتا ہوں جو پیے ہر دم　　لہو کا پیاسا علی الاتصال اپنا ہوں
ایک اور شعر میں کتابت کی ذرا سی غلطی نے شعر کو غلط تر کرنے میں کامیاب کردار ادا کیا

ے باغباں باغ اجارے ہی اگر دینا تھا　　تھے زرِ داغ سے ہم بھی تو خریدارِ چمن
آسی کے یہاں 'اجارے' کی جگہ 'اُجاڑے' درج ہوا ہے۔ ایک اور خوب صورت شعر کا متن ملاحظہ ہو

ے حاصل ہے کیا سوائے ترآنے کے دہر میں　　اُٹھ آسماں تلے سے کہ شبنم بہت ہے یاں
آسی نے 'ترآنے' ایسے میر کے محبوب لفظ کو 'ترائی' درج کر کے مفہوم غتر بود کر دیا ہے۔ 'دیکھ کر خوں خوار سج اُس کی، خطر آیا ہمیں' آسی نے طبع دوم، سوم کی تبعیت میں 'نظر آیا ہمیں' درج کیا جو نسخۂ کالج کے متن سے مختلف بھی ہے اور غلط بھی۔ 'پیری سے جھکتے جھکتے، پہنچا ہوں خاک تک میں' کو آسی نے ص 300 اور عبادت نے ص 462 پر 'جھلتے جھلتے' درج کیا ہے۔ 'کلیاتِ میر' مرتبہ عبادت بریلوی میں ایک مقام بھی ایسا نہیں جہاں آسی کی کسی غلطی کی تصحیح کی گئی ہو، چونکہ عبادت صاحب کے کاتب نے آسی کے نسخے کی من وعن نقل تیار کی ہے اس لیے اُن تمام اغلاط کا در آنا لازمی تھا جو آسی کے متن میں تھیں، البتہ جو غلطیاں خود اِس نسخے کے کاتب نے کی، وہ اِن پر مستزاد ہیں۔
دیوان دوم کا یہ شعر ملاحظہ ہو

ے شبیہ شکل سا ہے حال، ضبطِ عشق کے بیچ　　کہ رنگ روپ ہے سب کچھ ولیک بے جاں ہے
آسی اور عبادت ومجلس کے یہاں 'شکل سے ہے' درج ہوا ہے، یہاں 'سا' کی قیاسی تصحیح کے بغیر معنی برآمد نہیں ہوتے اس کے علاوہ آسی ومقلدین نے 'حالِ ضبطِ عشق' یعنی غلط اضافت سے مصرع کو بالکل ہی ناکام وبے گانۂ معنی کر کے رکھ دیا ہے۔ ایسی ہی صریح غلط اضافت اِسی غزل کے مطلع کے مصرع اولیٰ میں 'ابر' کے نیچے درج کی ہے 'اگر چہ آب کے ہم اے ابرِ خشک مژگاں ہیں' حالاں کہ 'خشک'، 'مژگاں' کو کہا ہے نہ کہ 'ابر' کو۔ مزید لطف یہ کہ دو غیر ضروری اضافتیں بھی اسی غزل کے دو مصرعوں میں درج ہیں، تو اِسی غزل کے مقطع میں دو ضروری اضافتوں کو 'حذف' بھی فرمایا گیا

ے جو ابر دشت میں برسے تو ہم اُڑا دیں خاک　　وہ میر آب ہے، ہم یاں کے میر ساماں ہیں
آسی ومجلس میں 'میر آب' اور 'میر ساماں' درج ہوئے، جب کہ یہاں زیر کسرہ کے بغیر مفہوم ہی

برآمد نہیں ہوتا۔ ایک عربی کہاوت ہے کہ 'رات کے پیٹ میں دن کا حمل ہوتا ہے' یعنی صبح کیا ہو، خود صبح کیسی ہو، یہ کسی کو معلوم نہیں ہوتا، میرؔ نے اس محاورے کو اپنے اشعار میں تین مرتبہ (کم از کم) استعمال کیا، نہیں معلوم نسخۂ آسی، عبادت، مجلس کے مرتبین میں سے ایک نے بھی اس کہاوت سے آگاہی کا مظاہرہ نہیں کیا اور درج ذیل شعر کا قافیہ 'حائل' باندھا جب کہ ایک شعر قبل یہ قافیہ بندھ چکا ہے۔ شعر ہے

؎ آج کیا فردائے محشر کا ہراس — صبح دیکھیں کیا ہو، شب حامل ہے میاں

اسی طرح ایک اور مصرع ہے جو عجیب وغریب متن کا حامل ہے، آسی ص 419 'حسن اک چیز ہے ہو دین کہ تو ہو ناصح' مصرع کی درست صورت یوں ہے 'حسن اک چیز ہے ہم ہو ویں کہ تو ہو ناصح'۔ متن کی ایک اور فاحش غلطی کی شکل ملاحظہ ہو 'ایک سوال میں دو عالم دیں، ان سے دل کے تنگ نہیں' نسخۂ کالج اور طبع دوم میں درست مصرع یوں ہے '۔۔۔ اتنے دل کے تنگ نہیں'۔ اسی طرح ایک اور مصرع ہے 'بولیں کیا اہل نظر خاموش ہیں حیرت سے یاں'، آسی، عبادت اور مجلس میں 'حیرت' کی جگہ 'حسرت' درج ہوا ہے۔ دیوان پنجم کا ایک شعر ہے

؎ باتیں کڈھب رقیب کی ساری ہوئیں قبول — مجھ کو جو اُن سے عشق تھا میری نہ مانیاں

یہ متن نسخۂ کالج اور طبع دوم کے مطابق ہے، آسی کے کلیات میرؔ میں مصرع ثانی میں 'مجھ کو' کی جگہ 'تجھ کو' ہے، جو غلط ہے۔

؎ درویش جو ہوئے تو گیا اعتبار سب — اب قابل اعتماد کے قول وقسم نہیں

آسی کے کلیات ص 588 پر 'کیا اعتبار سب' درج ہے جو درست نہیں۔ زیر، زبر، پیش کی اغلاط میں سے ایک یہ بھی قابلِ ذکر ہے، اسی صفحے پر مقطع ہے

؎ کہنے لگا کہ میرؔ تمھیں بیچوں گا کہیں — تم دیکھیو نہ کہیو، غلام اِس کے ہم نہیں

آسی کے یہاں بہ صراحت ضم 'غلام اُس کے' درج ہوا ہے۔ 'میرے' کی جگہ 'میر' اور 'میر' کی جگہ 'میرے' کی غلطی کلیاتِ میرؔ میں کئی ایک مقامات پر مشاہدہ ہوئی ہے۔ مثال کے طور پر آسی کے نسخے میں ص 589 پر 'میر' درج ہوا جب کہ درست متن 'میرے' ہے

ے رونا روزِ شمار کا مجھ کو آٹھ پہر اب رہتا ہے
یعنی میرے گناہوں کو کچھ حصر و حد وحساب نہیں

ایک اور سہو جو بظاہر کتابت کا ہے، ملاحظہ ہو

ے عشق میں ہم سے تم سے کھپیں تو کھپ جاویں، غم کس کو ہے
مارے گئے ہیں اس میداں میں، کیا دل والے جگر داراں

آسی کے یہاں 'کھپیں' کی جگہ 'کہیں' درج ہے۔

ے گم ہوا ہوں یاں سے جا کر میں جہاں کچھ نہیں پیدا کہیں میرا نشاں

مصرع ثانی میں 'کہیں' طبع دوم کے مطابق بہتر ہے، آسی کے متن میں 'کہاں' ہے، 'وہاں' ہوتو سب سے بہتر ہو لیکن اس کی سند کسی نسخے سے میسر نہیں۔ ایک اور مصرع دیوان اول سے ہے 'قد قامت یہ کچھ ہے تمہارا، لیکن قہر قیامت ہو' نسخۂ آسی میں 'قد قامت پر کچھ ہے' سے مصرع بے معنی ٹھہرتا ہے۔ اسی طرح ایک مصرع میں واؤ عاطفہ حذف کرنے سے ہی مصرع ترسیل معنی کے قابل نہیں رہا

ے دشمن تو اک طرف، کہ سبب رشک کا ہے یاں در کا شگاف و رخنۂ دیوار کیوں نہ ہو

آسی کے کلیاتِ میر میں 'در کا شگاف' اور 'رخنۂ دیوار' ایک ہی لگتے ہیں کہ درمیان میں واؤ عطف درج نہ ہو سکا۔ ایک اور شعر ملاحظہ ہو

ے ہر دم کی تازہ مرگِ جدائی سے تنگ ہوں ہونا جو کچھ ہے آہ سو یک بار کیوں نہ ہو

یہ متن نسخۂ کالج اور نول کشور دوم، سوم کے مطابق ہے ورنہ آسی کے یہاں 'ہونا جو کچھ ہو آہ۔۔۔' بہت سی اغلاط جب نول کشور سوم اور آسی کے یہاں مشترک دکھائی دیتی ہیں تو یہی گمان گزرتا ہے کہ آسی کا متن صرف اور صرف طبع سوم پر منحصر ہے مثال کے طور پر دیوان اول کا ہی ایک معروف شعر ان دونوں نسخوں (آسی کے یہاں ص 132) میں یوں مندرج ہے

ے خالی نہیں غزل کوئی دیوان سے مرے افسانہ عشق کا ہے یہ مشہور کیوں نہ ہو

طبع دوم اور نسخۂ کالج میں 'غزل' کی جگہ 'بغل' ہے اور یہی درست بھی ہے۔ ایک خوب صورت مصرع کا حلیہ متن کی خرابی نے آسی کے ص 133 پر یوں بگاڑا ہے 'بلا ہے چشم تر انشا کے راز کرنے کو'

حالاں کہ درست مصرع ہے 'بلا ہے چشمِ تر افشائے راز کرنے کو'۔

؎ کیا پھرے وہ وطن آوارہ گیا اب سو ہی   دلِ گم کردہ کی کچھ خیر خبر مت پوچھو

مصرع اوّل میں 'گیا اب سو ہی' غلط ہے اور صرف آسی نے درج کیا ہے۔ نسخۂ کالج اور نول کشور دوم، سوم میں 'گیا اب سو گیا' درست اور بہتر متن ہے۔ دیوان دوم کے ایک شعر میں آسی صاحب کے کاتب نے شعر کا قافیہ ہی بدل دیا، مضمونِ شعر کے مطابق 'بٹھاتے' قافیہ ہے جب کہ آسی کے یہاں 'بلاتے' درج ہوا ہے، ص 312۔ شعر ہے

؎ آوارہ اُسے پھرتے پھر برسوں گزرتے ہیں   تم جس کسو کو اپنے ٹک پاس بٹھاتے ہو

آسی کے متن میں ایک اور اختلاف، نسخۂ کالج کے متن سے، نہایت اہم ہے لیکن یہ اختلاف کتابت کا پیدا کردہ نہیں بلکہ نول کشور دوم، سوم میں بھی 'نکلے جور ہو' درج ہوا ہے، حالاں کہ یہاں ضرورت 'نچلے جور ہو' کی ہے اور یہ متن نسخۂ کالج میں مندرج بھی ہے، شعر ہے

؎ ٹھہراؤ تم کو شوخی سے جوں برق ٹک نہیں   ٹھہرے تو ٹھہرے دل بھی مرا نچلے جور ہو

ایک اور مصرع میں واؤ عاطفہ حذف ہونے سے وزن اور معنی دونوں خلل پذیر ہوئے ہیں 'خالِ سیاہ وخطِ سیاہ، ایمان و دل کے رہزن تھے'، اس مصرع میں 'خالِ سیاہ' کے بعد واؤ آسی کے کاتب نے درج نہیں کیا۔ کاتب نے ایک مصرع میں فقط اتنا کیا کہ الف کو ممدودہ درج کر دیا اور یوں 'دیدہ درائی' کا محاورہ الگ الگ تین الفاظ (بے معنی) میں بدل گیا یعنی 'دیدہ در آئی' ہو گیا، شعر دیوان سوم کا ہے

؎ چشم پوشی کا مری جان تمہیں لپکا ہے   کھاتے ہو دیدہ درائی سے قسم کا ہے کو

اسی دیوان اور ردیف میں ایک مقطع آسی کے ساتھ ساتھ مجلس نے بھی تقلیدِ محض کے نتیجہ میں یوں درج کیا ہے۔

؎ میرؔ مل کے بہت خوش ہوئے تم سے پیارے   اس خرابے میں مری جان تم آباد رہو

'میرؔ مل کے' درست نہیں بلکہ 'میرؔ ہم مل کے' درست ہے۔ شعر شور انگیز کے انتخاب میں یہ شعر شامل ہے، جلد سوم، ص 540 پر مصرع اول میں 'پیارے' کی جگہ 'سارے' درج ہوا، اس سے آسی کا

'پیارے' زیادہ مطابق مضمونِ شعر ہے۔ اگرچہ مجلس کے مرتب کا کہنا ہے کہ اُن کا متن بنیادی طور پر نسخۂ آسی پر مبنی ہے لیکن بہت سے مقامات پر جہاں نسخۂ مجلس کا متن درست اور آسی کے یہاں متن واضح طور پر غلط ہے، وہاں بھی مرتب نسخۂ مجلس نے اختلاف نسخ کی نشان دہی نہیں کی۔ مثال کے طور پر نسخۂ مجلس میں یہ مصرع درست درج ہے 'آج ہمارا سر دکھتا ہے، صندل کا بھی نام نہ لو' آسی کے نسخے میں ہے 'آج ہمارا سرو کہتا ہے' ظاہر ہے یہ غلط ہے۔ تمام نول کشوری نسخوں بشمول آسی میں ایک غلطی نہایت عجیب سی ہے کہ غزل کی ردیف 'دونوں' بہ اعلان نون غنہ درجِ متن ہوئی ہے لیکن اس غزل کا اندراج ردیف و میں کیا گیا ہے، دیوان چہارم کی اس غزل کا مطلع ہے

؎ کیا کیا جھمک گئے ہیں رخسار یار دونو رہ رہ گئے مہ و خور، آئینہ وار دونو

ایک اور غلطی جس میں مجلس کا متن درست اور آسی کا واضح طور پر غلط ہے، مرتب نسخۂ مجلس نے اختلاف متن درج نہیں کیا، مصرع ہے 'ایک دم اُس بے چشم و رُو کی تیغ تلے بھی جا بیٹھو' آسی کے یہاں 'بے چشم و رُو' کی جگہ 'بے چشم درد' درج ہوا ہے، ص نمبر 510 پر۔ دیوان پنجم ردیف و میں دو جگہ 'شملے' کے ساتھ 'تحقیقی' کا لفظ ہے جب کہ پگڑی کے متعلقات میں لفظ 'تخفیفی' ہلکی پھلکی، رات کو سوتے وقت پہنی جانے والی پگڑی کے معنوں میں لغات میں درج ہے، زیر نظر شعر میں مصرع اول میں 'تحقیقی' تمام نسخوں کی مشترک غلطی ہے لیکن آسی اور مجلس نے دوسرا مصرع نہایت مضحکہ خیز متن کے ساتھ اندراج کیا ہے وہاں 'شیخوں کی گالیوں میں' درج ہے اصل میں شعر نسخۂ کالج کے ص 676 اور نول کشور طبع دوم کے ص 408 کے مطابق یوں ہے

؎ تخفیفی شملے پیرہن و کنگھی اور کلاہ شیخوں کی گاہ ان میں کرامات ہو تو ہو

دیوان دوم کی ردیف ہ میں درج شعر کے مصرع ثانی میں آسی کے متن میں دو لفظ غلط ہوئے ہیں۔ شعر ہے

؎ اِک اُس مغل بچے کو وعدہ وفا نہ کرنا کچھ جا کہیں تو کرنا آرے بلے ہمیشہ

آسی کے کلیاتِ میر میں 'کرنا' کو 'کرتا' لکھا گیا ہے۔ 'آرے بلے' (حیلے، بہانے) کی جگہ 'آرے بے' درج ہے، اس متن کے ساتھ شعر معنی سے بے گانہ ہو گیا ہے۔ 'شاہد عادل عشق کے دونوں پاس

ہی حاضر ہیں یعنی، یہ مصرع نسخۂ کالج اور طبع دوم کے مطابق ہے جب کہ آسی کے یہاں مصرع سرے سے مختلف اور بے معنی متن کا حامل ہے 'شاہد عاشق کے دل دونوں۔۔۔' ایک اور مصرع بظاہر معمولی سی کتابت کی غلطی کے باعث آسی کے متن میں نہایت مضحکہ خیز معنی کا حامل یوں ہوا ہے 'آنا اُس کا ظاہر ہے پژمردہ لایا پان نہ کرو' جب کہ یہ شعر یوں ہے

آنا اُس کا ظاہر ہے پر مژدہ لایا یاں نہ کرو
جی ہی نکل جاوے گا اپنا یوں ہی ذوقِ خبر کے ساتھ

ایک اور شعر دیوان ششم کا نسخۂ کالج ص 748 اور طبع دوم ص 451 پر اس متن کے ساتھ ہے

کام اُس سے ، پکڑ کمر نہ لیا   ہیچ کارہ بھی ہے یہ ناکارہ

آسی اور مجلس کے متن میں 'یہ' کی جگہ 'وہ' درج ہے، جو اس لیے درست نہیں کہ 'یہ' کا مرجع شعر میں 'عاشق' ہے جب کہ 'وہ' کا مخاطب کوئی معشوق ہوگا جو شعر کے مفہوم کے مطابق درست نہیں۔ آسی اور پیرو کار نسخۂ مجلس کی ایک اور غلطی اور اس کے سبب متن کی بے معنویت کا اندازہ قائم کرنے کے لیے یہ شعر دیکھیے

تنگ تو لطف سے کچھ کہہ کہ جاں بلب ہوں میں
رہی ہے بات مری جان اب کوئی دم کی

مذکورہ دونوں نسخوں میں مصرع ثانی یوں ہے 'رہی ہے بات مری جاں بہ لب کوئی دم کی'۔ ذیل کا شعر بھی آسی کے نسخہ میں معنی سپرد کرنے پر تیار نہیں

ڈر مجھ نفس سے غیر کہ پھر جی ہی سے گیا   دل کو کسو ستم زدہ کی بد دعا لگی

نہ جانے مصرع ثانی میں 'دل' کہاں سے درج کیا گیا جب کہ نول کشور دوم، سوم میں 'جس' ہے، جس کے بعد مصرع اور شعر بامعنی ہو جاتے ہیں۔ میر کے دیوان اوّل ردیف 'ی' کے ایک دو غزلے کے سلسلے میں آسی نے ایک بار پھر وہی غلطی دہرائی جو دیوان اوّل کی ردیف الف میں ایک سہ غزلے میں کی گئی ہے، پہلی غزل کا آخری شعر ہے

ہے جی میں غزل در غزل اے طبع یہ کہیے   شاید کہ نظیری کے بھی عہدے سے برآوے

آسی نے اس آخری شعر کو دوسری غزل کا مطلع قرار دے کر درج کیا جب کہ اُس غزل کا مطلع اصل میں میرؔ کا یہ معروف شعر ہے

جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

ایک اور مصرع میں 'ہارے' کی جگہ، طبع سوم کی پیروی میں آسی کے یہاں 'مارے' درج ہوا، غلطی کی یہ نوعیت ایسی ہے جو عام قاری کی نگاہ سے اوجھل رہتی ہے۔ نسخۂ کالج کے ص 213 پر شعر درست درج ہے

پھرتے پھرتے عاقبت آنکھیں ہماری مند گئیں سو گئے، بے ہوش تھے ہم راہ کے ہارے ہوئے

اسی طرح آسی کے کلیات ص 183 پر اس مطلع کے مصرع ثانی میں 'جلوہ' کی جگہ 'جادا' درج ہوا ہے۔ جب تک کہ ترا گزر نہ ہووے جلوہ مری گور پر نہ ہووے دیوان اوّل ہی کی ایک اور غلطی ایسی ہے جس پر سے نگاہ پھسل سکتی ہے، اگر غائر نہ ہو!

وہ آنکھیں پھیرے ہی لیتا ہے، دیکھیے کیا ہو معاملت ہے ہمیں دل کی، بے مروّت سے

آسی کے متن میں مصرع اول کے 'دیکھیے' کی جگہ 'دیکھتے کیا ہو' درج ہے، جس کی مطابقت مفہومِ شعر سے نہیں ہے۔ ایسی ہی ایک اور غلطی اِس شعر میں مشاہدہ کیجیے

دل کش یہ منزل آخر دیکھا تو راہ نکلی سب یار جا چکے تھے، آئے جو ہم سفر سے

نسخۂ آسی ص 190 پر 'راہ نکلی' کی جگہ، 'آہ نکلی' درج ہے جو بظاہر درست لگتا ہے لیکن نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم میں 'راہ نکلی'، 'منزل' کے حوالے سے ہے اور درست ہے۔ ایک اور غلطی جس کا مظاہرہ نسخۂ آسی میں متعدد مرتبہ ہوا کہ ایک ہی زمین کی غزلوں میں آخری شعر کو اگلی غزل کے مطلع کے طور پر درج کرتے ہیں۔ یہی کچھ اس شعر کے ساتھ ہوا، حالانکہ مطلع کی جگہ مطلع کی ہیئت کا حامل شعر درج ہونا لازمی ہے۔

تغییر قافیہ سے یہ طرحی غزل کہوں تا جس میں زور کچھ تو طبیعت کا چل سکے

نول کشور سوم اور تتبع میں آسی کے یہاں میرؔ کا ایک نہایت معروف مقطع ایک اختلاف کے ساتھ ملتا ہے

؎ طرف ہونا مرا مشکل ہے میرؔ اس شعر کے فن میں
یوں ہی سودا کبھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے

مذکورہ نسخوں میں 'فن میں' کی جگہ 'فن سے' درج ہے، ہم نے نسخۂ کالج اور طبع دوم کے مطابق متن اختیار کیا ہے۔ ایک شعر میں 'سپہر' کی جگہ 'اسیر' درج ہوا، کتابت کی اس غلطی کی تصحیح نہیں ہوسکی، شعر ہے

؎ لوٹوں ہوں جیسے خاک چمن پر میں اے سپہر گل کو بھی میری خاک پہ دوں ہی لٹایئے

ایک اور مصرع میں 'کہوں' کو 'کہاں' درج کیا ہے جب کہ طبع دوم، سوم میں مصرع درست درج ہوا ہے

؎ دل کا جانا آج کل تازہ ہوا ہو تو کہوں گزرے اس بھی سانحے کو ہم نشیں مدت ہوئی

اس مصرع کے متن میں بھی آسی نے نول کشور دوم، سوم سے فرق متن اختیار کیا، اُن نسخوں میں معنی مصرع کے مطابق لفظ 'چسکی' ہے جب کہ آسی اور عبادت کے یہاں 'جھپکی' درج ہوئے ہیں۔ شعر دیوان دوم کا یوں ہے

؎ چسکی ہے مری آنکھ لبِ لعلِ بتاں سے اس بات کے تئیں جانتی ہے ساری خدائی

آسی کے کلیات ص 332 پر ایک لفظ 'دلوں' درجِ مصرع ہوا جب کہ مصرع کے دوسرے حصے میں 'شبوں' کے حوالے سے یہاں 'دنوں' کا محل ہے، نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم میں درست متن ہے جو یوں ہے

؎ بے تابی ہے دنوں کو، بے خوابی ہے شبوں کو آرام و صبر دونوں، مدت ہوئی سدھارے

آسی کے یہاں اسی دیوان کے ایک شعر کے دونوں مصرعے غلط درج ہوئے، مصرع اولیٰ میں 'اوپر' کی جگہ حرف 'پر' درج ہوا، جو با اعتبار معنی تو درست ہے لیکن مصرع ساقط الوزن ہوگیا ہے۔ دوسرے مصرع میں 'روزِ شمار' کی رعایت سے میرؔ نے 'حرفِ حسابی' تحریر کیا لیکن آسی کے یہاں یہ 'حرفِ شتابی' کی صورت اختیار کرگیا۔ شعر ہے

؎ یہ جھگڑا، تنگ آ کر، میں رکھا روزِ شمار اوپر کروں کیا تم تو لڑنے لگتے ہو حرفِ حسابی سے

اسی دیوان کے ایک اور شعر میں آسی کے یہاں دونوں مصرعوں میں ایک ایک غلطی ہونے پر شعر

بے معنی ہو گیا۔

کسے ہیں بند اُن نے کیسے، کس درویش سے ملیے
جو ایسے سخت عقدوں کی طلب کریے کشاد اُس سے

مصرع اوّل میں 'کسے' نول کشور دوم، سوم کے مطابق ہے، آسی کے نسخے میں 'کے' ہے شاید 'کیے' ہو جسے کاتب نے غلط درج کیا ہو، مصرع ثانی میں 'کشاد' کی جگہ 'تو شاد' البتہ درست نہیں ہے۔ ایک بہت خوب شعر میں کتابت کی ادنیٰ غلطی بھی نہایت بدنما دکھائی دیتی ہے، ذیل کے شعر میں آسی کے متن میں بے احتیاطی کے سبب 'اپنے' کی بجائے 'اپنا' کتابت ہوئی ہے

اُٹھیے جو اُس کے دَر سے تو ہو جیے کدھر کے
رہنے کی اپنے جا تو، نے دیر ہے نہ کعبہ

ایک اور شعر میں آسی صاحب نے متن کی غلطی فرمائی جب کہ فائق صاحب نے حاشیے میں غلط کو درست اور درست کو غلط متن قرار دے کر اپنی شعر فہمی کو معرضِ شک میں ڈالا، پہلے شعر دیکھ لیجیے

دل خوں ہو، تیرے پاؤں میں پھر کر حنا لگے
پس جائیں یار آنکھ تری سرمگیں پڑے

آسی کی غلطی مصرع اول میں 'سرمگیں' کی جگہ 'سرمہ پڑ' درج ہوا ہے۔ نول کشور دوم، سوم میں متن درست ہے، فائق صاحب نے نسخۂ مجلس کی جلد دوم ص 316 پر یہ حاشیہ درج کیا کہ آسی کے یہاں 'پھر کر' درست نہیں بلکہ نول کشور دوم، سوم میں 'پھر گر' درست ہے حالاں کہ 'پھر کر'، 'دوبارہ' کے معنی میں، کے متن میں درج کرنے سے شعر کا مضمون بہت بہتر اور معنی نازک کا حامل ہو جاتا ہے اور اِس متن میں کثرت و پہلوداریِ معنی بھی بہت زیادہ ہے، دونوں مصرعوں میں ربط بڑھ جاتا ہے جب کہ مرتب نسخۂ مجلس کے 'پھر گر' سے دونوں مصرعے الگ الگ مکمل ہوتے اور مضمون شعر بالکل محدود اور عام سا ہو کر رہ جاتا ہے۔ نول کشور طبع سوم کی ایک اور واضح غلطیِ متن کا آسی کے یہاں جوں کا توں اعادہ اس شعر کے دوسرے مصرع میں ہوا

کیا اُن سے ہاتھ اُٹھاؤں، گو اس میں جان جاوے
ترکِ بتاں کا مجھ سے لیتے ہیں قول، یوں ہی

مذکورہ دونوں نسخوں میں 'جاں نہ جاوے' درج ہے، اِسی طرح درج ذیل شعر کے مصرع اول میں، نسخۂ کالج اور طبع دوم میں 'خاک' ہے جو درست ہے لیکن نول کشور طبع سوم اور آسی کے متن میں

'خاک' کی جگہ 'خون' درج ہے

؎ یہ دونوں چشمے خاک سے بھر دوں تو خوب ہے   سیلاب میری آنکھوں سے کب تک رواں رہے

ایک اور شعر میں میرؔ نے 'تنگی' کی جمع 'تنگیاں' استعمال کیا، آسی کے کاتب نے اسے 'تنگ یاں' سمجھا اور درج کیا، جس سے معنی میں خلل واقع ہوا

؎ اب حوصلہ کرے ہے ہمارا بھی تنگیاں   جانے بھی دو بتوں کے تئیں، کیا خدا ہیں یے

دیوان دوم کی ردیف ی میں دو اشعار کے قطعے کا یہ شعر نہایت معروف ہے، آسی اور مجلس کے یہاں اس کا متن یہ درج ہوا ہے

؎ جائے غیرت ہے خاکدانِ جہاں   تو کہاں منہ اُٹھائے جاتا ہے

یہ شعر 'جائے عبرت' کے متن کے ساتھ زبانِ زدِ عام ہے اور مفہومِ شعر کے اعتبار سے درست بھی 'عبرت' ہی ہے، 'غیرت' کو کتابت کا سہو قرار دیے بنا چارہ نہیں۔ اسی دیوان کے ایک شعر پر آسی نے قیاسی اصلاح دی ہے، درج ذیل شعر کے حاشیے میں رقم کرتے ہیں 'اک آگ لگ رہی ہے' شعر دیکھ کر اندازہ ہو جائے گا کہ میرؔ کا متن ہی بہتر ہے

؎ چھاتی جلا کرے ہے، سوز دروں بلا ہے   اک آگ سی رہے ہے کیا جانیے کہ کیا ہے

دیوان دوم کی آخری غزل میں بھی کتابت کی ایک غلطی آسی صاحب کے یہاں ہے ص 328 پر شعر کے دوسرے مصرع میں 'زاہد اُنہوں کا' درج ہوا جب کہ نول کشور دوم، سوم کے مطابق شعر کا درست متن حسبِ ذیل ہے

؎ ہے شعبدے کے فن میں کیا دست مے کشوں کا   زاہد اُنہوں میں جا کر آدم سے خر بنے ہے

دیوان سوم ردیف 'ی' کی تیسری غزل، متنِ آسی میں سہواً 'جی' کی جگہ 'جس' درج ہوا ہے۔ شعر ہے

؎ سوز دروں سے آگ لگی ہے سارے بدن میں تب سی ہے .
طاقت دل کی تمام ہوئی ہے جی کی چال کڈھب سی ہے

ایک اور شعر میں نسخۂ کالج اور دونوں نول کشوری نسخوں میں 'سرو وگل' درج ہے جو بہ اعتبار معنی اور وزن ہر دو طرح درست بھی ہے لیکن آسی کے یہاں واوِ عاطفہ درج نہیں، 'سرو وگل' معنی اور وزن

دونوں طرح غلط ہے

؎ آگے جنوں سے چھاؤں میں تھے سرو گل کی ہم
سر پر ہمارے سایہ فگن اب کریل ہے

اسی دیوان و ردیف کے ایک اور شعر میں بھی آسی کے نسخے میں واوِ عاطفہ کے حذف سے معنی میں خلل واقع ہوا ہے، آسی نے 'شوق اسیری' جہاں درج کیا ہے وہاں نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم میں 'شوق و اسیری' ہے، یہی متن مضمون و مفہوم شعر کے مطابق ہے

؎ ہم طائرِ بے پر ہیں وے جن کو بہاراں میں گل گشتِ گلستاں کا ہے شوق و اسیری ہے

کلیاتِ میر مرتبہ آسی میں دیوان سوم، ردیف ی میں ایک غزل کا ایک شعر ہی درج نہ ہو سکا جب کہ قدیم نسخوں کے علاوہ مروّجہ نسخوں میں بھی یہ شعر شامل ہے

؎ میں جو لگا دیوانگی کرنے، عالم عالم شور اُٹھا کیا کہیے رسوائی کا ہنگامہ میرے سر پر ہے

اسی غزل کے ایک اور شعر میں نول کشور دوم، سوم کے مطابق 'تلک' درست ہے، آسی، مجلس اور عبادت تینوں نے 'تنک' درج کیا ہے جو ہمارے نزدیک مفہوم شعر کے مطابق درست نہیں۔

؎ تاب و تواں کا حال وہی ہے آج تلک ہم جیتے ہیں تم پوچھو تو اور کہیں کیا نسبت کل کی بہتر ہے

آسی و مجلس و عبادت کے حوالے سے یہ غزل اغلاط کا 'شہ کار' ہے، اس کے مقطع میں بھی ایک بڑی فاحش غلطی ہے جو اس غزل کی تیسری غلطی ہے۔ 'شب' کی جمع 'شبوں' کی جگہ ان تینوں نسخوں نے 'سبھوں' درج کیا، جس سے کسی بھی قسم کے معنی متبادر نہیں ہوتے، شعر یوں ہے

؎ جب سے ملا اُس آئینہ رُو سے خو کی اُن نے نمد پوشی
پانی بھی دے ہے پھینک شبوں کو، میر فقیر قلندر ہے

آسی اور مجلس کے نسخوں میں دیوان سوم کے ہی ایک شعر میں یہ غلطی بظاہر کتابت کی لگتی ہے ___ نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم میں 'رہیے' موزوں بھی ہے (بہ اعتبار وزن) بہتر بھی ہے (بہ لحاظ مفہوم و معنی) اور متفق علیہ بھی، آسی اور مجلس میں 'رہے' اس لیے بھی درست نہیں کہ اس کا مرجع 'دل' قرار پاتا ہے جب کہ 'رہیے' متکلم کے لیے حالت فعلیہ ہے جو مطابق مفہوم شعر ہے

؎ دل لگے پر رہا نہیں جاتا رہیے اپنا جو اختیار رہے

نسخۂ کالج ص 514 پر درج ذیل شعر کا قافیہ 'بہکتے'، مضمونِ شعر کی مطابقت میں نہایت مناسب ہے، جب کہ آسی اور مجلس کے یہاں 'بھٹکتے' راہ کے حوالے سے مناسب ہے لیکن آنکھوں اور مست کی رعایت سے نسخۂ کالج کا متن بہتر ہے

؎ پڑتی ہیں ایدھر اُودھروے شوخ آنکھیں ایسی دو ترک مست جیسے ہوں راہ میں بہکتے

ذیل میں درج شعر میں بھی نسخۂ کالج کا متن خوب تر قرار پاتا ہے، ورنہ تینوں مروّج نسخوں میں 'یہیں سے یہ' درج ہے

؎ بلا ہے اُسے شوقِ تیر و کماں یہیں سے ہے پیدا ستم کیش ہے

نسخۂ کالج اور نول کشور دوم، سوم سے ایک اور قابلِ ذکر اختلافِ نسخ آسی و مقلدین کا درج ذیل شعر کی صورت میں ملاحظہ کیجیے

؎ ہے صبح کا سا عرصہ پیری کا اس میں کیا ہو باقی ہے وقت کتنا فرصت کہاں رہی ہے

آسی کے یہاں مصرع اول میں 'کیا ہو' کی جگہ 'کیا ہے' درج ہوا، اسی طرح ذیل کے شعر میں آسی اور مجلس نے 'ورغلانا' درج کیا حالاں کہ اس لفظ کی اِس مصرع میں ضرورت نہیں اسے ورغلایا ہونا چاہیے، شعر ہے

؎ اُس شاہِ حُسن کی کچھ مژگاں پھری ہوئی ہیں غمزے نے ورغلایا شاید سپاہ کو بھی

آسی کے یہاں 'طلق' کی جگہ طاق، کتابت کا سہو ہے جب کہ کالج اور طبع دوم، سوم میں متن درست درج ہے، مجلس کے مرتب نے 'کان طلق' درج کیا، یہاں اضافت درج نہ کرنا سہو ہے، مرتب کا یا کاتب کا!

؎ جہاں سے دل کو دیکھو منہ نظر جوں کانِ طلق آوے
نہ کی کچھ قدر اُس نے حیف اِس آئینہ خانے کی

اس سے اگلی ہی غزل ص 452 پر ایک اور سہو کتابت کا مشاہدہ فرمایئے اِس مصرع میں 'بدایت' کی جگہ 'ہدایت' درج ہے 'مسیں بھگی ہیں اُس کی سبزۂ خط کی بدایت سے'، نسخۂ کالج ص 535 اور نول

کشور دوم، سوم میں 'جرمِ الفت' درست متن ہے، تاہم آسی نے طبع سوم کی تبعیت میں 'جرم والفت' درج کیا جو اس شعر کے مطابق غلط ہے

بتوں کے جرمِ الفت پر ہمیں زجر و ملامت ہے
مسلماں بھی خدا لگتی نہیں کہتے ، قیامت ہے

درج ذیل شعر میں 'گر' کی جگہ 'گرد' درج کرنا، کاتبِ آسی کا اپنا سہو ہے، ورنہ نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم میں متن درست ہے۔

گر اُس کی اور کوئی گرمی سے دیکھتا ہے　　اک آگ لگ اُٹھے ہے اپنے تو تن بدن میں

دیوان سوم کی یہ غلطی بھی قابل ذکر ہے، آسی نے 'پائے کوباں' کو 'پالے کوباں' درج کیا اور شعر کے معنی خبط ہو کر رہ گئے

دست افشاں پائے کوباں شوق میں　　صومعے سے میرؔ بھی باہر گئے

دیوان چہارم کے شعر کو طبع دوم کے کاتب نے 'درائے' کو 'درآئے' درج کیا، آسی صاحب کے کاتب نے اسے 'درآتے' کر دیا لیکن یہ لفظ بامعنی ہونے پر بھی شعر میں پوری طرح کارگر نہیں اس لیے نسخۂ کالج کے متن کو شعر میں اختیار کیا گیا ہے۔

حرف شنو ساتھ اپنے نہیں ہیں ، ورنہ درائے قافلہ ساں
راہ میں باتیں کس کس ڈھب کی کرتے ہیں ہم یاروں سے

ایک اور شعر میں آسی اور مقلدین نے 'آپس' کو 'اُس' بنا کر رکھ دیا حالاں کہ نسخۂ کالج اور نول کشور دوم، سوم میں درست متن یوں ہے

کب وعدے کی رات وہ آئی ، جو آپس میں نہ لڑائی ہوئی
آخر اُس اوباش نے مارا ، رہتی نہیں ہے آئی ہوئی

ایک ہی غزل میں متن کی دوسری غلطی آسی کے یہاں نول کشور دوم کے تتبع میں ہوئی، 'چتون کی آغاز' ان دونوں نسخوں میں درج ہے جب کہ نسخۂ کالج کی مدد سے درستگیِ متن کر لی جائے تو درست مصرع یوں ہے

ے چتون کے انداز سے ظالم ترکِ محبت پیدا ہے
اہل نظر سے چھپتی نہیں ہے آنکھ کسو کی چھپائی ہوئی

کلیاتِ میر مرتبہ آسی کے ص 523 پر آسی نے میر کے اس شعر میں 'دل باختہ' کو 'دل ختہ' سے بدلنے کی تجویز دی ہے لیکن شعر دیکھ کر اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ آسی کی قیاس آرائی سے میر کا متن بہت بہتر ہے

ے رسوا، خراب وغم کش، دل باختہ محبت عاشق کو تیرے غم میں کیا کیا کہا گیا ہے

آسی کے کلیات میں، اِسی دیوان چہارم ص 529 پر، 'پریشاں اثر' درج کیا ہے جب کہ درست متن یہ ہے

ے عاشق خراب حال ترے ہیں گرے پڑے جوں لشکر شکستہ پریشاں اُتر رہے

دیوان پنجم ردیف 'ی' کی پہلی ہی غزل میں ایک ہی شعر میں آسی، عبادت ومجلس اور نسخۂ کالج اور طباعت دوم سے تین اختلاف ہیں، ہم دونوں نسخوں کے متن کو بالمقابل درج کرتے ہیں

نسخۂ آسی	نسخۂ کالج
کیسی شکلیں سامنے آویں، مژگاں وااودھر نہ کروں	کیسی ہی شکلیں سامنے آویں مژگاں وااودھر نہ کروں
حور پری پر آنکھ نہیں پڑتی ہے کسو کی لگائی ہوئی	حور و پری پر آنکھ نہیں پڑتی ہے کسو سے لگائی ہوئی

آسی اور متبعین کے کلیات میں نسخۂ کالج اور طبع دوم کے متن کو قیاسی طور پر درست کرنے (اور حاشیہ درج نہ کرنے) کا گمان گزرتا ہے۔ شعر ہے

ے یہ بادیۂ عشق ہے البتہ اِدھر سے بچ کر نکل اے سیل کہ یاں شیر کا ڈر ہے

آسی وغیرہ کے یہاں 'سیل' کی جگہ 'پیل' درج ہے، ممکن ہے کتابت کا سہوِ محض نہ ہو بلکہ 'شیر' کی رعایت سے 'سیل' کو 'پیل' بنا دینا مناسب سمجھا ہو، ہمارے نزدیک شعر کا قرینہ 'سیل' کے لفظ کے درست ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ 'پیل' کس کا استعارہ قرار پائے گا؟ 'سیل' تو گریۂ عاشق کا بہایا ہوا بادیہ بادیہ پھرتا ہے! ایک اور مصرع آسی، عبادت ومجلس کے مقابلے میں کالج اور طبع دوم کے متنی تقابل کے بعد، قدیم نسخوں کا ہی بہتر قرار پایا

ے مہ سال ہوا ایک، گھڑی ہم کو پہر ہے　　　　　مہ سال ہوا ہم کو، گھڑی ایک پہر ہے

ذیل کی غلطی آسی کے متن میں طبع دوم کے اتباع سے پیدا شدہ لگتی ہے کہ دونوں نسخوں میں 'شمع کے اوپر' درج ہوا ہے جب کہ نسخۂ کالج کا متن یہاں بھی بہتر ہے جو 'شمع کے منہ پر' ۔اس بات کا امکان ہے کہ 'رُو پر' میر کا متن ہو، کاتب نسخۂ طبع دوم نے اسی کو 'اوپر' سمجھ کر درج کر دیا۔

ے شمع کے منہ پر پھری ہے مردنی　　　　　بزم میں سے اب تو چل اے رشکِ صبح

نسخۂ کالج میں کاتب نے ایک لفظ 'پگڑی پہ' کو سہواً 'بگڑی پہ' لکھا، (نسخۂ مجلس کے مرتب کے نزدیک یہ درست ہے حالاں کہ یہ سہو ہے، پھر یہ بھی لطف کہ اسے درست قرار دے کر بہت سے دیگر مقامات کی طرح، اسے اپنے متن میں اختیار نہیں کیا) نول کشور طبع دوم کے کاتب نے 'پگڑی' درج کیا لیکن 'پہ' حذف ہونے سے مصرع بے وزن ہو گیا، آسی نے 'پگڑی تو' سے وزن تو پورا کر دیا لیکن مصرع میں معنی پیدا نہ ہو سکے، شعر ملاحظہ فرمایئے

ے رکھے پگڑی پہ گل، تیوری چڑھاوے　　　　　نزاکت سے بہت ہے کم دماغی

ایک اور مصرع آسی نے اپنی مرضی سے درست کرنے کی سعی یوں کی 'پڑا تڑپا کیا میں دو پہر دن'، آپ نسخۂ کالج کا متن ملاحظہ کریں وہی میر کا کہا ہوا لگتا ہے

ے عجب کیا ہے جو پاس اپنے بلاوے　　　　　پڑا تڑپا کیا میں دور پہروں

ذیل میں میر کا دیوان پنجم کا شعر درج ہے، اس شعر کے مصرع اول میں آسی اور مجلس نے 'جس کو' کی جگہ 'جس کے' درج کیا، اس طرح دوسرے مصرع کے ساتھ پہلے کی مطابقتِ معنی ختم ہو جاتی ہے، شعر ہے

ے خاک کو آدم کرکے اُٹھایا، جس کو دستِ قدرت نے
قدر نہیں کچھ اُس بندے کی یہ بھی خدا کی قدرت ہے

'جس کو' نسخۂ کالج اور طبع دوم کے مطابق بھی ہے اور معنی شعر کے مطابق بھی۔ یہی احوال ذیل کے اس شعر کا ہے جس میں البتہ نول کشور دوم نے آسی کے غلط کار پیش رو کے طور پر 'دنوں' کی جگہ 'دلوں'

لکھا، جس سے کچھ معنی برآمد نہیں ہوتے۔

؎ گردش دنوں کی کم نہ ہوئی کچھ کڑے ہوئے — روزے رکھے غریبوں نے تو دن بڑے ہوئے

آسی کے متن میں ایک نہایت غلط مصرع کی صورت ملاحظہ ہو لیکن پہلے نسخۂ کالج اور نول کشور دوم میں درست متن سن لیں

؎ جرم بے جرم کھنچی رہتی ہے جس کی شمشیر — اُس ستم گار جفا جو سے ہمیں یاری ہے

آسی کی کلیات میں مصرع اول یوں درج ہے 'ظلم بے کھینچے نہیں رہتی ہے جس کی شمشیر'۔ یہ غلطی کتابت بلکہ طرزِ کتابت کی پیدا کردہ ہے، 'دام گہہ' کو ساتھ ملا کر اس طرح لکھا گیا ہے کہ یہ 'وا ہگہ' کے علاوہ اور کچھ پڑھا ہی نہیں جاتا۔

؎ دام گہہ کا ہے اُس کے عالم اور — ایک عالم شکار ہوتا ہے

ایک اور مصرع کا متن آسی اور مقلدین کے یہاں یوں ہے 'آہ آفتاب چہرۂ روشن ضمیر ہے' جب کہ درست متن یوں ہے جو نسخۂ کالج کے مطابق ہے

؎ پوچھو اُسی سے مضطرب الحال دل کی کچھ — وہ آفتاب چہرۂ روشن ضمیر ہے

دوغزلوں اور سہ غزلوں کے مقطعوں کو اُن سے اگلی غزلوں کا مطلع بنانے کی مثالیں تو سابقہ اوراق میں دی جا چکی ہیں لیکن کلیاتِ زیرِ بحث کے ص 624 پر ایک ایسے مقطع کو اگلی غزل کا مطلع بنایا گیا ہے جس کی بحر اور زمین مختلف ہے۔ وہ مقطع اور پھر غزل کا درست مطلع درج ذیل ہے

؎ ہے حوصلہ تیرا ہی جو تنگ نہیں آتا — کس سے یہ ستم ورنہ اے میرؔ سہا جاوے

؎ ترے بندے ہم ہیں خدا جانتا ہے — خدا جانے تو ہم کو کیا جانتا ہے

دیوان ششم کی دوسری غزل (ردیف ی) آسی کے کلیات ص 663 پر درج ہے، اُس کے ایک مصرع کو یوں لکھا 'اُس پریشان کو نشانہ نہ کر' جب کہ مطابق مفہوم شعر اس مصرع میں 'نہ' زائد ہے، نسخۂ کالج اور طبع دوم کا متن یوں ہے

؎ اُس پریشان کو نشانہ کر — یار نے جمع افگنی کی ہے

نول کشور طبع دوم ص 453 پر ایک مصرع درج ہے جو بہ اعتبار وزن موزوں نہیں، مصرع ہے 'بے چشم و

رُو اُس سے کچھ، آسی صاحب نے اِس مصرع کی ناموزونیت کو جب موزوں کیا تو معنی میں خلل واقع ہوا 'بے چشم ورَو ہے اُس سے کچھ شرم و حیا نہیں ہے' جب کہ نسخۂ کالج کا متن وزن اور معنی ہر دو اعتبار سے موزوں اور بہتر ہے، یوں ہے

جب دیکھو آئینے کو تب روبرو ہے اُس کے   بے چشم وَرُو اُسے کچھ شرم و حیا نہیں ہے

کلیاتِ آسی ص (669) پر ایک مصرع جو بالکل بامعنی ہے یوں ہے 'گھر گھر پھرے ہیں جھانکتے ہم صبح جوں نسیم'، مرتب نسخۂ مجلس کا یہ خیال کہ یہ مصرع بے معنی ہے درست نہیں، مصرع معنی کا حامل ضرور ہے، لیکن نسخۂ کالج ص 758، نول کشور دوم ص 455 کے مطابق متن آسی کے متن سے بدرجہا بہتر ہے، یوں ہے

گھر گھر پھرے ہے جھانکتی ہر صبح جو نسیم   پردے میں کوئی ہے کہ یہ اُس کا سراغ ہے

نسخۂ آسی میں ایک اور اختلافِ متن واضح طور پر غلط ہے۔ انہوں نے 'صبح' کی جگہ مصرع اول میں 'بیچ' درج کیا لیکن 'صندل' کی رعایت سے 'صبح' کی مناسبت ظاہر ہے، شعر ہے

صندل کے قشقے دیکھ برہمن بچوں کے صبح   عاشق ہوئے سو آپ کو بدنام کر چکے

کلیاتِ آسی سے اختلافِ متن کے ذکر اور مثالوں کو مختصر کرتے ہوئے ایک آخری مثال، دیوان ششم ردیف ی کی آخری غزل سے ایک خوب شعر کے ذکر کے ساتھ درج ہے

میں گھر جہاں میں اپنے لڑکوں کے سے بنائے   جب چاہا تب مٹایا، بنیاد کیا جہاں کی

آسی کی مرتبہ کلیات ص 678 پر مصرع اوّل میں، میں کی جگہ 'ہیں' درج ہے، لطف کی بات یہ کہ دونوں لفظوں کے ساتھ شعر نہ صرف یہ کہ بامعنی رہتا ہے بلکہ معنی کی جہات و نوعیت میں بہت فرق آجاتا ہے۔ نسخۂ کالج، نول کشور دوم اور شعرِ شور انگیز میں 'میں' درج ہے، اس صورت میں انسانی زندگی اور اعمال و افعال کی ناپائیداری اور بے تاثیری مضمون بنتی ہے جب کہ 'ہیں' متن کے ساتھ کائنات و حیات کی ناپائیداری اور خالق کی عدم سنجیدگی کا مضمون دکھائی دیتا ہے۔ ہم نے اس نہایت مشکل انتخاب میں، فیصلہ قدیم و کثرت کی روشنی میں 'میں' کے حق میں دیا ہے۔

گزشتہ صفحات میں 'کلیاتِ میر' مرتبہ آسی کی بہت سی اغلاط، سہو ہائے کتابت اور

اختلافِ متن کی مثالیں دلائل کے ساتھ پیش کی گئی ہیں، ہمارے تیار کردہ متنِ میرؔ میں ان کی تعداد مذکورہ مثالوں سے زیادہ ہے۔ یہاں صرف منتخب اور معنی خیز اختلافات ہی درج کیے گئے ہیں لیکن اس سے یہ نتیجہ بھی نہیں نکالا جانا چاہیے کہ آسی کا نسخہ پرچۂ ابیات کم اور پرچۂ اغلاط زیادہ ہے، آسی کا متن قدیم نسخوں میں نول کشوری اشاعتوں پر، بہ اعتبار متن و کتابت وطباعت، ترقی واضافہ ہے۔ بعد کے کلیاتِ میرؔ جن میں عبادت اور مجلس کا مرتب کردہ نسخہ نمایاں ہیں، میں سے بھی آسی کا کلیاتِ میرؔ، زیادہ صحت مند متن کا حامل ہے۔ عبادت کے 'کلیاتِ میرؔ' میں ہر وہ غلطی موجود ہے جس کا حامل نسخۂ آسی ہے۔ اس لیے گزشتہ مثالیں نہ صرف آسی کی اغلاط کی نشان دہی کرتی ہیں بلکہ یہ جملہ غلطیاں (اور اِن کے علاوہ بھی بے شمار) عبادت صاحب کے نسخے کی بھی ہیں، خواہ اس نسخے کا حوالہ صفحات ماقبل میں دیا گیا ہو یا نہ دیا گیا ہو۔ مجلس کے مرتب نے البتہ بہت سی جگہوں پر آسی کے متن سے اختلاف (اکثر حوالے کے بغیر بھی) کر کے اپنا متن بہتر بھی بنایا ہے گو نسخۂ مجلس تعدادِ اغلاط کے اعتبار سے آسی سے بڑھ کر ہے، لیکن آسی کی ہر غلطی کا حامل یہ نسخہ نہیں ہے۔

یہ سمجھنا درست نہ ہوگا کہ آسی نے کلامِ میرؔ کی بہتری میں کوئی خاص کردار ادا نہیں کیا، یہ تو درست ہے کہ گزشتہ اوراق میں نسخۂ آسی کی بہت سی اغلاط کی نشان دہی کی گئی ہے لیکن آسی کے کلیات میں ایسی بھی بہت سی مثالیں موجود ہیں جب اُن کے متن کو نسخۂ کالج اور نول کشور دوم، سوم کے متن پر ترجیح دی جانی چاہیے، بہت سے مقامات پر کلیاتِ آسی کی مدد سے اشعارِ میرؔ کا متن بہتر کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر تمام قدیم نسخوں میں ذیل کے شعر میں 'اب تلک بھی' درج ہے جب کہ آسی کا متن بہتر ہے

؎ گلیوں میں اب تلک تو مذکور ہے ہمارا   افسانۂ محبت مشہور ہے ہمارا

اسی طرح نسخۂ کالج اور طبع دوم میں دیوان پنجم کا یہ شعر 'نہ ہو گو خبر مردماں' کے متن کا حامل ہے جب کہ 'مردماں' کی مناسبت سے آسی کے کلیات میں 'نہ ہوں' بہتر ہے

؎ نہ ہوں گو خبر مردماں حالِ بد سے   مرا نالہ سب کو خبر کر رہے گا

دیوان ششم کے شعر میں قدیم ماخذات اور آسی کے یہاں ایک اہم اختلافِ نسخ ملتا ہے، جس مقام

پر ذیل کے شعر میں 'شگاف' درج ہے وہاں ان قدیم نسخوں میں 'فگار' درج ہے جب کہ آسی کا متن واضح طور پر بہتر ہے

پھیلے شگاف سینے کے اطراف درد سے　　　کوچہ ہر ایک زخم کا بازار ہو گیا

دیوان ششم کا یہ مصرع کلیات آسی ص 631 پر درست ہے، 'دیکھا ہے جن نے اُس کو، اُس نے مجھے سراہا' جب کہ یہی مصرع نسخۂ کالج میں تعقید کا حامل ہے، 'دیکھا ہے اُن نے، جس نے، اُن کو، مجھے سراہا' اور نول کشور طبع دوم میں اس مصرع کا متن ہے 'دیکھا ہے اُن نے جب سے اُس کو مجھے سراہا'، ایک غزل بعد ہی ایک اور شعر میں نسخۂ کالج ص ۱۴۷ اور نول کشور طبع دوم ص 429 پر 'اصرار' درج کرتے ہیں جب کہ آسی کے یہاں 'اسرار' ہے اور یہی درست بھی ہے

خون کر کے ٹک نہ دل اُن نے لیا　　　کشتہ و مردہ ہوں اس اسرار کا

ذیل کے شعر کا قافیہ تمام قدیم نسخوں میں 'دانا' درج ہے لیکن چونکہ سارا تلازمہ 'دریا' کا ہے اس لیے آسی کی تجویز کو قبول کرنا چاہیے۔

کیسا ہی پانی ہو اُس کو پیری میں جانا ہے پیر　　　تھا جوانی میں مگر تو میرؔ دریا آشنا

دیوان سوم ردیف ب کی پہلی غزل کے مطلع میں قدیم نسخوں میں مصرع درج ہے 'ماہ صیام آیا، کر قصدِ اعتکاف اب' جب کہ آسی کے یہاں مصرع اول کے متن 'ہے' کی مطابقت مصرع ثانی سے بہت بہتر ہے، اس لیے اسی کو اختیار کرنا چاہیے

ماہِ صیام آیا، ہے قصدِ اعتکاف اب
جا بیٹھیں میکدے میں مسجد سے اُٹھ کے صاف اب

الفاظ اور معانی میں مناسبت کے اُصول کو ہمارے کلاسیکی شعر میں نہایت اہمیت حاصل ہے، اسی اُصول کی رُو سے ذیل کے شعر میں بھی نول کشور دوم، سوم کے لفظ 'کھینچے' کی جگہ آسی کے لفظ 'کھینچتے' کو داخلِ شعر اس لیے کرنا ضروری ہے کہ اسی مصرع کے لفظ 'دیکھیں' کے ساتھ اِس کی معنوی مناسبت زیادہ ہے، شعر ہے

؎ کھنچتے ہیں جامے خوں میں کن کن کے میرؔ دیکھیں
لگتی ہے سرخ اُس کے دامن کے تئیں سنجاف اب

اسی دیوان میں ایک اور شعر کا متن ہمیں آسی کے یہاں بہتر لگا، نسخۂ کالج اور طبع دوم، سوم میں 'بیش تر' بظاہر غلط دکھائی نہیں دیتا لیکن آسی کا متن 'پیش تر' شعر کے مفہوم کے زیادہ مطابق ہے

؎ منزل کو مرگ کی تھا آخر مجھے پہنچنا بھیجا ہے میں نے اپنا اسباب پیش تر سب

اسی طرح آسی کے یہاں ص 550 پر مصرع درست ہے اور یوں ہے 'عشق کی گرمی دل کو پہنچی کہتے ہی آزار بہت'، تمام نسخوں بشمول مجلس کے متن میں اِس 'ہی' کی جگہ 'ہیں' درج ہوا ہے جو درست نہیں ہے۔ اسی غزل کا ایک شعر نسخۂ کالج ص 630 اور نول کشور دوم ص 382 پر درست نہیں وہاں 'اُمید بہی سے' درج ہے جب کہ آسی کا متن درست ہے، شعر یہ ہے

؎ کم ہے ہمیں اُمید بہی کی اتنی نزاری پر اُس کے
پچھلے دنوں دیکھا تھا ہم نے عاشق تھے بیمار بہت

دیوان ششم کی ردیف 'ر' کی پہلی غزل کا مطلع نسخۂ کالج اور نول کشور دوم میں درست نہیں، وہاں متن یوں ہے 'دل کی آفت ہی آئی جانوں پر' جب کہ آسی کے یہاں مصرع بہت بہتر ہے

؎ دل گئے آفت آئی جانوں پر یہ فسانہ رہا زبانوں پر

اِسی غزل کا یہ مصرع نسخۂ کالج میں، درست نہیں، وہاں 'زمیں سے' کی جگہ 'زمیں' درج ہے، شعر ہے

؎ گرچہ انسان ہیں زمیں سے ولے ہیں دماغ اُن کے آسمانوں پر

دیوان پنجم کی ردیف و کا آخری شعر نسخۂ کالج اور نول کشور دوم میں غیر موزوں ہے، وہاں مصرع ہے '۔۔۔۔مری آنکھوں میں میرؔ' جب کہ آسی کے یہاں موزوں اور درست مصرع یوں ہے

؎ نہ بنے جو دلبر سادہ تو نہ بھلا لگے مری آنکھوں میں
نہیں سادگی ہی میں لطف کچھ، خط و خال پر بھی نظر کرو

دیوان ششم کی یہی ردیف، دوسری غزل میں مندرج ایک شعر نسخۂ کالج اور طبع دوم میں درست نہیں، وہاں مصرع ہے 'ہم بے خودانہ مجلس تصویر۔۔۔' جب کہ آسی کا متن درست ہے، شعر ہے

ہم بے خودانِ مجلسِ تصویر اب گئے　　تم بیٹھے انتظار ہمارا کیا کرو

یہ چند مثالیں ہی اس امر کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ آسی کے مرتبہ 'کلیاتِ میرؔ' میں قدیم نسخوں کی بہت سی اغلاط دُور کی گئی ہیں۔ تمام مطبوعہ کلیاتِ میرؔ کے تحقیقی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میرؔ کا نسخۂ آسی اگر نسخۂ کالج سے (مزید) استفادہ کرتا اور طبع سوم پر انحصار کم کیا جاتا تو اس کا متن، ماقبل و مابعد کے (بھی) سبھی نسخوں سے بہ اعتبارِ صحت بہت بہتر ہو سکتا تھا۔

☆☆☆

ڈاکٹر گوہر نوشاہی

ژٹل نامہ کی ایک اور روایت

رشید حسن خاں ایک ممتاز محقق اور زبان شناس ہونے کے ساتھ ساتھ تدوین متن میں بھی بلند مقام رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے ایک مرتبہ کسی مکتوب میں مجھے لکھا تھا کہ رشید حسن خاں تدوین و تصحیح متن کے دوران اپنے کام کو حرفِ آخر بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میرے نزدیک کوشش تو فن تحقیق کی پہلی اور بنیادی منزل ہے۔ رشید حسن خاں نے جو متن اب تک متعارف کرائے اور شائع کیے ہیں ان میں تو وہ یقین اور حتم کے مقام پر فائز نظر آتے ہیں۔ زیر نظر تحریر میں خاں صاحب کے اسلوب تحقیق و تدوین کو زیر بحث لانا میرا مقصود نہیں۔ میں تو خاں صاحب کی تحقیقی بصیرت، لگن اور شبانہ روز محنت کا دل و جان سے قائل ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ اپنی ریاضت اور کنج کاوی میں ضرورت سے زیادہ خود اعتمادی کا شکار ہو جاتے ہیں اور ان کے تحقیقی فیصلوں میں وہ توازن برقرار نہیں رہتا جو فن تحقیق و تدوین ان سے تقاضا کرتا ہے۔ بہر حال خاں صاحب کے تحقیقی اور تدوینی کارناموں کی عظمت اب دنیائے علم و ادب میں ہر طرف پھیل چکی ہے اور ان کے نیاز مندوں اور معتقدین میں خود میں بھی شامل ہوں۔

رشید حسن خاں نے دنیائے تحقیق کو اب تک جو اہم متون دیے ہیں ان میں باغ و بہار، فسانۂ عجائب، گلزار نسیم اور مثنویاتِ شوق کے متون اہلِ تحقیق سے خراجِ تحسین وصول کر چکے ہیں۔ اس وقت ان کا مرتب کردہ ''ژٹل نامہ'' میرے سامنے ہے جو خاں صاحب کی اعلیٰ تحقیقی صلاحیت اور زبان و ادب پر غیر معمولی دسترس کا شاہکار ہے۔ میں اس وقت جناب رشید حسن خاں کے ان تحقیقی اور تدوینی اصولوں پر بات نہیں کرنا چاہتا جو انھوں نے اس انتہائی مشکل اور ذمہ دارانہ کام کے سلسلے میں اپنائے ہیں، میں تو اس بات

پر ان کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں کہ ان کی جرأت اور پامردی کی بدولت ایک پراگندہ، متنازع اور ادبی لحاظ سے بظاہر غیر اہم متن پوری متانت، سنجیدگی اور علمی دیانت کے ساتھ قارئین کو میسر ہوا ہے۔ ''زٹل نامہ'' کا متن رشید حسن خاں کے مرتب کردہ دوسرے متون سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اسے خاں صاحب نے سخت محنت اور جاں کاہی کے باوجود نہ تو حرفِ آخر تسلیم کیا اور نہ ہی حرف آخر بنانے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ فرہنگوں اور دیگر ضروری اور غیر ضروری تفصیلات کی جو دنیا باغ و بہار، گلزارِ نسیم اور فسانۂ عجائب سے وابستہ نظر آتی ہے، ''زٹل نامہ'' اس سے کافی حد تک محروم ہے۔

جعفر زٹلی اردو زبان کے اولین معماروں میں تھے جنھوں نے اردو کے شعری اور نثری ادب کو اظہار و ابلاغ کے وہ سانچے دیئے جن سے اس دور کا معاشرہ محروم تھا۔ وہ اردو میں مزاحمتی ادب کے بانی ہیں اور انھوں نے اس زمانے میں ملوکیت کے استعمار گرانہ رویوں کے خلاف آواز اٹھائی جب لکھنے والوں کی اس کے تصور سے روح کانپتی تھی۔ انھوں نے سچ بولنے کو معیار تخلیق قرار دیا اور حرف و خیال کو سچ بولنے کی ترغیب دی۔ جعفر نے اپنا قلمی نام اس لیے زٹلی رکھا کہ وہ گپ باز اور یاوہ گو کہلا کر اپنے لیے بعض ایسی باتیں کہنے کا جواز پیدا کرنا چاہتے تھے جنھیں اس عہد کا اشرافی اور وضعدار معاشرہ ثقہ اور سنجیدہ شخصیات کے شایان نہیں سمجھتا تھا۔ رشید حسن خاں قابلِ تحسین و ستائش محقق ہیں جنھوں نے ایک مجذوب کی بڑ کو علمی اور ادبی وقار کے ساتھ ان قارئین کو منتقل کیا جو نجس اور ناپاک ہونے کے ڈر سے ایسے ادب کے قریب نہیں جا سکتے تھے۔

محمد جعفر زٹلی ۱۶/محرم ۱۱۲۵ھ مطابق ۱۲/فروری ۱۷۱۳ء کو مغل بادشاہ فرخ سیر کے بارے میں ایک شعر کہنے پر جس میں اسے ''تسمہ کش'' یعنی جلاّد کہا گیا تھا، موت کے گھاٹ اتار دیا گیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جعفر کی وفات کے بعد عرصہ دراز تک ان کا کلام محض ہنسنے ہنسانے اور تفنن طبع کی غرض سے سینہ بسینہ سفر کرتا رہا اور اس کی نشر و اشاعت یا تحفظ کو سوقیانہ عمل سمجھ کر کوئی خاص اہمیت نہیں دی گئی۔ رشید حسن خاں کی اطلاع کے مطابق جعفر

زٹلی کے ''زٹل نامہ'' کا سب سے قدیم قلمی نسخہ ۱۲۰۶ھ مطابق ۱۷۹۱ء یعنی ان کی وفات سے اسّی، اکیاسی برس یعنی پون صدی بعد کا ہے جو ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ باقی تمام قلمی نسخے اس کے بعد ضبط تحریر میں آئے۔ رشید حسن خاں کے علم میں زٹل نامہ کے دس قلمی نسخے ہیں جن میں سے آخری نسخہ ۱۲۸۰ھ کا کتابت شدہ ہے۔ خاں صاحب کے مطابق ان دس قلمی نسخوں کی تفصیل یہ ہے:

۱۔ خطی نسخہ مخزونہ ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، سال کتابت ۱۲۰۶ھ (۹۲-۱۷۹۱ء)

۲۔ خطی نسخہ مخزونہ ذخیرہ شپرنگر، برلن، سال کتابت ۱۲۱۰ھ (۹۶-۱۷۹۵ء)

۳۔ خطی نسخہ مخزونہ مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ، سال کتابت ۱۲۱۱ھ (۱۷۹۷ء)

۴۔ نسخہ مخزونہ انڈیا آفس لائبریری لندن، سنہ کتابت ذیقعدہ ۱۲۱۸ھ (۱۸۰۴ء)

۵۔ نسخہ مخزونہ انڈیا آفس لائبریری لندن، سال کتابت ۱۸۲۳ء

۶۔ نسخہ مخزونہ رضا لائبریری رام پور، کتابت بہ عہد نواب احمد علی خاں متوفی ۱۲۵۶ھ (۱۸۰۴ء)

۷۔ ایضاً ۲، ترقیمہ ندارد

۸۔ نسخہ مخزونہ کتاب خانہ ادارہ ادبیات اردو حیدرآباد، سال کتابت ۱۲۷۵ھ (۱۸۵۸ء)

۹۔ نسخہ جناب فیروز بخت (کناڈا) ناقص الآخر

۱۰۔ نسخہ خدابخش لائبریری پٹنہ، سال کتابت ۱۲۸۰ھ

''زٹل نامہ'' کی تدوین کے دوران مرتب نے ان دس قلمی نسخوں کے علاوہ اس کتاب کے درج ذیل چار مطبوعہ نسخوں سے بھی استفادہ کیا ہے:

۱۔ مطبوعہ مطبع علوی علی بخش خاں (لکھنؤ) ۱۲۷۱ھ (۱۸۵۵ء)

۲۔ مطبوعہ مطبع حیدری بمبئی، سال طبع ۱۲۸۴ھ (۶۸-۱۸۶۷ء)

۳۔ مطبوعہ مطبع محمدی (دہلی) سال طبع ۱۲۸۹ھ (۱۸۷۲ء)

۴۔ مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد (علی گڑھ) سال طبع ۱۹۷۹ء

رشید حسن خاں نے ان تمام قلمی اور مطبوعہ نسخوں کا تعارف بہت تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ۱۸۵۵ء میں کلام جعفر کی پہلی اشاعت سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انیسویں صدی میں معاشرتی اور تہذیبی تصادم اور شکست و ریخت نے فارسی زبان کے جبر اور مجبوری سے جہاں اہلِ قلم کو خود مختاری اور بغاوت کا احساس ملا وہاں نظیر اکبر آبادی کی طرح جعفر زٹلی کے کلام کو بھی ادبی قدر و قیمت کے مطابق پذیرائی حاصل ہوئی ورنہ اس سے پہلے نظیر اور جعفر دونوں کے کلام پر سوقیانہ اور خلاف وضع شاعری کا ٹھپہ لگا ہوا تھا۔ رشید حسن خاں نے زٹل نامہ کی آخری تدوین کو اطمینان بخش قرار نہیں دیا چنانچہ خاں صاحب، ڈاکٹر نعیم احمد (مرحوم) کے کام پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے زٹل نامہ کے مقدمے میں رقم طراز ہیں:

> ''یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مرحوم (ڈاکٹر نعیم احمد) کو تدوین کے طریقۂ کار سے کم واقفیت تھی اور ادبی تحقیق کے تقاضوں سے بڑی حد تک بے خبر تھے۔''

رشید حسن خاں کے مرتبہ زٹل نامہ پر تفصیلی بحث کا یہ موقع نہیں۔ اسے کسی دوسری نشست پر موقوف کرتے ہوئے زیرِ نظر تحریر کے مقصد کی طرف آتا ہوں۔

میرے کتب خانے میں ایک قلمی نسخے کا عکس ہے۔ اصل نسخہ کسی زمانے میں اردو کے ممتاز محقق خلیل الرحمٰن داؤدی مرحوم کی ملکیت تھا جسے انھوں نے اسلام آباد میں کسی نجی کتب خانے کے مالک کے ہاتھ فروخت کر دیا تھا۔ اس مخطوطے پر داؤدی صاحب کے قلم سے لکھا ہے:

> ''لطائف مذاقیہ مع ظرائف جعفر زٹلی''

خلیل الرحمٰن داؤدی کی عادت تھی کہ وہ اپنے ہر ملکیتی مخطوطے کے آغاز میں اضافی اوراق شامل کر کے ان پر مخطوطے کے تفصیلی کوائف لکھا کرتے تھے۔ یہ مخطوطہ چونکہ آغاز میں مصنف کے اعتبار سے ناشناختہ اور بے تاریخ تھا اس لیے اس پر داؤدی صاحب کی کوئی

تحریر موجود نہیں۔ مخطوطے کے آغاز میں افیونیوں کے مزاحیہ لطیفے ہیں جن کی اردو نثر زبان اور اسلوب نگارش کے اعتبار سے فورٹ ولیم کے زمانے لیکن اس کے باہر کی نثر کی یاد تازہ کرتی ہے۔ مخطوطے کا خط شکستہ مائل ہے اور انیسویں صدی کے آغاز سے تعلق رکھتا ہے۔ آغاز اس طرح ہے:

یا فتاح

رب یسر وتمم بالخیر

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

حمد و سپاس بے قیاس بے نہایت و ثنائے بے غایت اس جناب ......

الوہیّت کو کہ جس کا ظہور پُرنور ہر جا جلوہ گر ہے ......

یہ مخطوطہ کل تیرہ اوراق پر مشتمل ہے جن میں سے پہلے گیارہ اوراق پر افیونیوں کے مسجع اور مقفع نثر میں لطیفے ہیں۔ مخطوطے کے تمام اوراق آسیب دیدہ اور دیمک خوردہ تھے جس سے بعض الفاظ عکس برداری میں نہیں آ سکے اور مشکل سے پڑھے جا سکتے ہیں۔ اس مخطوطے کے ورق ۱۲ اور ۱۳ پر جعفر زٹلی سے منسوب نظم و نثر کے چار متون ہیں جن کے عنوان یہ ہیں:

۱۔ جوں نامہ ۲۔ تمسک بے تک میر جعفر زٹلی کا

۳۔ نظم از میر جعفر زٹلی: رباعی ۴۔ قطعہ/رباعی

یہ چاروں متون ''زٹل نامہ'' مرتبہ رشید حسن خاں میں موجود ہیں لیکن میرے پیش نظر مخطوطے اور رشید حسن خاں کے مرتبہ متون کی روایت میں کافی اختلاف ہے جس بنا پر میں زیرنظر مخطوطے میں شامل متون کو زٹل نامہ کی ایک اور روایت یعنی ایک مزید روایت کا نام دے رہا ہوں۔ ذیل میں ان چاروں متون کو مخطوطے کی روایت کی مطابق نقل کیا جاتا ہے اور ساتھ ہی ''زٹل نامہ'' مرتبہ رشید حسن خاں کے ساتھ مقابلہ کر کے ان کے اختلافات کی نشاندہی کی جاتی ہے:

ا۔ جون نامہ

زٹل نامہ مرتبہ رشید حسن خاں میں یہ نظم صفحہ ۱۸۳ پر موجود ہے اور اس کا عنوان سپش نامہ ہے۔ حاشیے میں صراحت کی گئی ہے کہ زٹل نامہ کے کئی نسخوں میں اس کا عنوان ''جواں نامہ'' بھی ہے، رشید حسن خاں کے ہاں یہ نظم ۱۶ اشعار پر مشتمل ہے جبکہ ہمارے مخطوطے میں اس کے اشعار کی تعداد صرف سات ہے اور متن درج ذیل ہے:

حضور جہاں شاہ گیتی پناہ ز بیداد جُونواں[۱] زٹل داد خواہ
جوئیں پڑ گئیں در قبا و ازار پھروں کھیلتا میں جونوں کے شکار[۲]
جوئیں[۳] مارتے مارتے شب گزشت ولے ایک جوں[۴] از میاں کم نہ گشت
ہزاروں[۵] جوئیں اور اکیلا منم دونوں ہاتھ سے تا کجا می زنم
بڑا پہلوان است افراسیاب مگر جنگِ جوؤں کی دارد نہ تاب[۶]
ز رستم ستیزد ہر اک جُوں بزور زبرزد بر آرد فغاں جملہ شور[۷]

اگر جُوں کا حملہ ہو بر ملک روم[۸]
تو بولے وہاں رات دن چغد و بوم

زٹل نامہ مرتبہ رشید حسن خاں سے متنی اختلاف:

۱۔ زٹل نامہ: جوآں، جعفر زٹلی نے پنجابی تلفظ استعمال کیا ہے۔
۲۔ زٹل نامہ: بنی آن مشکل بہ دہلی دیار
۳۔ زٹل نامہ: جوآں
۴۔ زٹل نامہ: ولے یک جوآں از میاں
۵۔ زٹل نامہ: کروڑوں جُواں ....
۶۔ زٹل نامہ: کہ از زور جوآں خورد پیچ و تاب
۷ و ۸۔ زٹل نامہ ندارد

۲۔ تمسک بے تک میر جعفر زٹلی کا[1]

منکہ شیخ بولا نہ دارم چکی نہ دارم چولھا، ساکن قصبہ اوجاڑ نگر ضلع غیب پور ام۔ چو کہ[2] مبلغ بے تعداد کہ نصف آں یک خرمہرہ نمی شود از لالہ گوبر گنیش[3] قرض گرفتہ در تحت تصرف خود آوردہ ام[4] لہذا اقرار[5] نمی کنم و نوشتہ نمی دہم کہ ثانی الحال سند نباشد بوعدہ ادائیگی روز قیامت قرض گرفتم فقط العبد اسمہٗ موہوم وتمسکہٗ مرقوم۔ فی التاریخ فلاں۔ احمق ولد بیوقوف وخبط الحواس ولد سراپا ہنگاس گواہ شد۔

اختلافِ متن:

۱۔ زٹل نامہ: عنوان محض ''تمسک'' ہے۔

۲۔ زٹل نامہ: چوں

۳۔ زٹل نامہ: از لالہ تہمت رام بہ دھینگا مشتی و زد و کوب و جوتم جاتا و لاٹھم لاٹھا گرفتہ تحت تصرفِ خود۔

۴۔ آوردم۔

۵۔ زٹل نامہ: اقرار کے بعد پوری عبارت مختلف ہے جو یوں ہے: ''اقرار آں کہ تا قیامت ادا نہ سازم۔ این چند کلمہ بہ طریق ٹالم ٹالا نوشتہ دادہ شد کہ ثانی الحال سند نباشد و عندالحاجت بکا نیاید۔ تحریر فی التاریخ سنہ جلوسی غلط۔''

۳۔ نظم از میر جعفر زٹلی (رباعی)

جعفرا من برہِ کوئے تو لٹو شدہ ام　　مرکب جان برہت تاختہ ٹٹو شدہ ام

ٹوک ٹاکم ز فراقت ہمہ کس می سازد　　فارغ از ہر دو جہاں ہمچو نکھٹو شدہ ام

یہ رباعی جسے وزن کے اعتبار سے قطعہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا، رشید حسن خاں کے مرتبہ زٹل نامہ میں موجود نہیں اور جعفر زٹلی کے غیر مطبوعہ اور غیر مدون کلام کا درجہ رکھتا ہے۔

۴۔ قطعہ/ رباعی

اے در نبرد حسن تو گشتہ پچھاڑ چشم　　زیر مژہ نہفتہ صد آہو بہ جھاڑ چشم

جعفر بکوے دوست اگر بھیڑ بھاڑ ہے　　تو بھی گھسڑ پسڑ کے وہاں دے گھساڑ چشم

اس قطعے کا دوسرا شعر زٹل نامہ کے صفحہ ۳۱۱ پر موجود ہے لیکن دوسرے مصرعے میں ''وہاں دے'' کی بجائے جلدی ہے جو ساقط الوزن معلوم ہوتا ہے۔ رشید حسن خاں نے اس شعر کو جعفر زٹلی کے مشکوک کلام میں شمار کیا ہے۔ میرا گمان یہ ہے کہ یہ دونوں شعر جعفر کی کسی غزل نما نظم کے ہوں گے جس کا صرف ایک شعر رشید حسن خاں کو زٹل نامے کے تین مطبوعہ نسخوں میں متفقہ طور پر ملا ہے۔

جعفر زٹلی کے مندرجہ بالا دونوں قطعات ان لاتعداد اشعار کی طرح ہیں جو سینہ بسینہ سفر کر رہے ہیں اور انھیں ابھی تک تدوین نصیب نہیں ہوئی اس لیے کہ رشید حسن خاں نے کلام جعفر زٹلی کے جو خصائص بیان کیے ہیں ان پر تو ان سے منسوب یہ اشعار بھی پورے اترتے ہیں:

اگر ٹنڈاں نہ باشد با اریڑی　　نہ آید آب گر صد بار گیڑی
اگر دریاے میں پانی نہ ہووے　　نہ ہلّد با ہزاراں زور بیڑی
بوَد آں مرد زندہ در جہنم　　کہ دارد در نکاح عورت مریڑی

درحقیقت جس شخص کے کلام کا سراغ ہی اس کی وفات کے اکیاسی برس بعد ملا ہو اس کے اصلی اور جعلی یا الحاقی کلام کے بارے میں حتمی طور پر کیا فیصلہ کیا جا سکتا ہے۔ رشید حسن خاں کے کام کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے اخلاقی اقدار سے محروم ایک شخص کے فحش اور غیر مہذب کلام کو جدید فن تدوین کے مطابق مرتب کیا۔ اس محنت اور پامردی کی داد جس قدر دی جائے کم ہے۔

•••○•○•••

ڈاکٹر سرفراز ظفر

عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی - پہلا سندھی، اردو شاعر

برصغیر پاک و ہند میں مغلیہ دور فارسی زبان و ادب کا طلائی اور سنہری عہد گردانا جاتا ہے۔ اس دور میں فارسی زبان و ادب کا سورج اپنے نصف النہار پر تھا۔ شعراء و ادبا اپنے آقاؤں کی زبان کو محترم اور باعث ترقی و تعالیٰ رتبہ سمجھتے ہوئے فارسی میں اپنے علمی و ادبی کمالات کے جوہر دکھا رہے تھے اور ایک دوسرے پر سبقت لینے میں مصروف عمل تھے۔ مغلیہ بادشاہوں اور حاکموں کے دربار فارسی زبان و ادب کے علماء وفضلاء اور ادباء و شعراء کا مرکز تھے جو کہ اپنی علمی استعداد کی بدولت دربار شاہی سے داد، خلعت اور انعامات وصول کر رہے تھے۔ حکماء اور امراء کی دلچسپی کے باعث فارسی زبان و ادب بڑی تیزی سے ترقی کی منازل طے کر رہے تھے۔

فارسی زبان و ادب کے سات ساتھ علاقائی زبانیں اور ان کا ادب بھی خودرو پھول کی مانند اپنی تمام تر رعنائیوں اور رنگوں کے ساتھ تر وتازہ و شاداب رہا جس کی آبیاری اور شادابی میں مقامی ادباء اور شعراء نے قابل قدر خدمات سرانجام دیں اور اپنے علاقائی ادب کے طفل بے مادر کی انتہائی محنت اور تندہی سے پرورش اور نگہداشت کی۔ برصغیر کی علاقائی زبانوں کا آپس میں گہرا تعلق ہے جن میں بعض ایک ہونے کے باوجود علاقائی تقسیم اور مذہبی تعصب کے سبب الگ شمار ہونے لگی ہیں۔

برصغیر پاک و ہند کے جن علاقوں میں اردو نے جنم لیا اور پرورش پائی ان علاقوں کی قدیم زبان کو ہندی یا ہندوی کہا جاتا ہے اور یہ زبان بیشتر گجرات، راجپوتانہ، مشرقی و مغربی پنجاب اور وسطی ہند میں رائج تھی۔ جو بعد میں ترقی کی منازل طے کرتی ہوئی اردو کی صورت اختیار کر گئی۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ سندھ میں اردو کا رواج

کب ہوا؟ اس بارے میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ بعض محققین نے اپنے نظریات کا مختلف انداز میں ذکر کیا ہے۔ ''تاریخ معصومی'' کا مؤلف راجہ داہر کے والد کے بارے میں لکھتا ہے:

''او علم محاسبہ ولغات سندی وھندی خوب می دانست'' (1)

(وہ علم ریاضی اور سندھی اور ہندی زبانوں کو اچھی طرح جانتا تھا)

سید سلیمان ندوی ''نقوش سلیمانی'' میں رقمطراز ہیں:

''مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے ہیں۔ اس لیے قرین قیاس یہی ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں اس کا ہیولیٰ اس وادی سندھ میں تیار ہوا ہو گا .... جس کی حد اس زمانے میں ملتان سے لے کر بھکر اور ٹھٹھہ کے سواحل تک پھیلی ہوئی تھی۔ موجودہ اردو ان ہی بولیوں کی ترقی یافتہ اور اصلاح شدہ شکل ہے۔ یعنی جس کو آج ہم اردو کہتے ہیں اس کا آغاز ان ہی بولیوں میں عربی اور فارسی کے میل سے ہوا اور آگے چل کر دارالسلطنت دہلی کی بولی سے، جس کو دہلوی کہتے ہیں، مل کر معیاری زبان بن گئی۔'' (2)

سید حسام الدین راشدی کا نظریہ ہے کہ:

''اردو ہندو مسلمانوں کی وہ مشترکہ زبان ہے جو مسلمانوں کی ہندوستان آمد اور حکومت اور تمدنی روابط کی بدولت وجود میں آئی کہ اسلامی زبانوں کے ہزارہا الفاظ ہندی زبانوں میں شامل ہو گئے اور اہل ہند، ہندو ہوں یا مسلمان، انہیں سمجھنے اور بولنے لگے۔ بے شبہ اردو کو اپنی موجودہ معیاری شکل اختیار کرنے میں بہت مدت صرف ہوئی اور مختلف مدارج اور مراحل سے گزرنا

پڑا لیکن اگر اس کے وجود میں آنے کا وہ سبب، جو اوپر بیان
ہوا، مسلّم ہے تو یہ بھی مسلّمہ حقیقت ہے کہ مسلمان سب سے
پہلے سندھ میں آئے اور یہیں ان کی زبان عربی اور پھر فارسی کا
ہندی زبانوں سے ارتباط و اختلاط شروع ہوا۔ لہٰذا یہ ایک واضح
اور یقینی امر ہے کہ اردو کا اصل مولد سندھ ہے۔''(3)

یہ بات کہاں تک درست کہ اردو کا اصل مولد سرزمین سندھ ہے اس کی تردید یا تائید ماہرین زبان ولسانیات کا کام ہے، یہاں ''عجائب الہند'' کی اس تحریر کا ذکر ضروری خیال کرتا ہوں جس سے اس امر کی تائید ہوتی ہے کہ اس خطے کی زبان کو ہندی کہتے تھے۔ ''عجائب الہند'' میں مرقوم ہے کہ جورا اور کشمیر کے ملحقہ علاقوں کے راجا نے منصورہ کے امیر منصور عبداللہ بن عمر بن عبدالعزیز کو خط لکھ کر فرمائش کی کہ ہندی زبان میں اس کے لیے اسلامی احکام وقوانین کی تفسیر وتشریح کی جائے۔ عبداللہ نے منصورہ کے ایک عالم کو راجا کے پاس بھیج دیا۔ جب تین سال کے بعد وہ عالم واپس لوٹا تو اس نے منصور عبداللہ کو بتایا کہ راجا نے اسے قرآن کی ہندی زبان میں تفسیر لکھنے کی فرمائش کی تھی جو اس نے پوری کر دی (4)۔

محققین نے سندھ میں فارسی نگارشات میں اردو الفاظ کی موجودگی کا ذکر کیا ہے اور ان کی نشاندہی بھی کی ہے۔ سندھ میں جن شعراء کا اردو کلام دستیاب ہے ان میں عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی کو سب سے پہلا شاعر ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے تاریخ ادب اردو میں عطا کو اردو کا قدیم شاعر تسلیم کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ

''ملا عبدالحکیم ٹھٹھوی (1040-1140ھ/ 1630-1727ء)
سب سے قدیم شاعر ہیں .... ان کا زمانہ حیات وہی ہے جو
دکنی شاعر نصرتی، شاہی، ہاشمی اور ولی دکنی کا ہے۔''(5)

ڈاکٹر نبی بخش خان بلوچ نے بھی اپنی کتاب ''سندھ میں اردو شاعری'' میں سب سے پہلے عطا ٹھٹھوی کا ذکر کیا ہے (6) جو اس کے پہلا شاعر ہونے کی دلیل ہے۔

عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی کے مکمل حالات زندگی کہیں مندرج نہیں۔ تذکرہ نگاروں نے اس کے بارے میں چند جملوں پر اکتفا کیا ہے۔ عطا ٹھٹھوی بنیادی طور پر ایک فارسی شاعر ہے جو اپنے دور میں غیر معمولی شہرت کا حامل رہا ہے۔ عطا کا فارسی کلام ایک ''دیوان'' اور ایک ''مثنوی ھشت بھشت'' پر مشتمل ہے۔ مثنوی ھشت بھشت، آٹھ مثنویات کا مجموعہ ہے جن میں سے ایک کا نام کنزالاحسان ہے۔ اس مثنوی میں عطا نے اپنی زندگی اور خاندانی پس منظر کا تذکرہ کیا ہے جس کی روشنی میں اس کے حالات زندگی پر نظر ڈالی جاتی ہے۔

خاندانی پس منظر:

عطا کے بزرگ ترخان دور حکومت (941-1001 ھ ق) میں ٹھٹھہ میں آکر آباد ہو گئے۔ عطا نے اس کا ذکر نہیں کیا کہ وہ کہاں سے ہجرت کر کے آئے تھے۔ صرف ''از راہ دور'' کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ عطا کے دادا کا نام محمد تھا جو ایک دیندار اور پرہیزگار انسان تھا۔ اس کی وفات 1010 ھ میں ہوئی۔ بقول عطا:

محمد اسم فی الرسم محامد   فجمل اللہ جدی اماجد

دھم صد بعد نھصد سال ھجری   درین مھمانسرای جای رحلت (7)

''محمد'' کے چار بیٹے تھے جن میں سے سب سے چھوٹا سلیمان نامی عطا کا والد تھا۔ عطا کا والد اپنے تمام بھائیوں سے صاحب علم و فضل اور فہم و ذکا تھا۔ اسی علم و دانش کی بدولت اسے منشی گری کی ملازمت مل گئی جس سے اس کی زندگی خوشحال بسر ہوئی:

گرفتہ پیشۂ منشی گری را   طریق حرفت دانشوری را (8)

مال و متاع کی فراوانی کے باوجود سلیمان جوانی میں اولاد کی نعمت سے محروم رہا۔ اس دوران جو بچے پیدا ہوئے صغرسنی میں ہی فوت ہو گئے جن کی تعداد بیس (20) سے

اوپر تھی۔ تقریباً ساٹھ ستر سال کی عمر میں اللہ تعالٰی نے اسے زندہ رہنے والی اولاد عطا کی جس میں ایک عطاؔ بھی تھا، عطا بقول اپنے والد کہتا ہے:

زفرزندان من دیر نمی زیست   گذشتہ گرچہ اولاد از حد بیست (9)

....

چو عمر از شصت و ھفتادم گذشتہ   کہ وقت پیریم مشھود گشتہ

در آخر از عطایای الٰھی   بہ فرزندان شدہ ختم مباھی (10)

احوال زندگی:

عطا نے اپنی تاریخ پیدائش کا کہیں ذکر نہیں کیا۔ البتہ اس نے اپنے رشتۂ ازدواج میں منسلک ہونے کے بارے میں لکھا ہے کہ اس کی تیس سال کی عمر میں شادی ہوئی۔ کہتا ہے:

کہ سال غین و فی جیمش اضافی   شدہ در سن لام آن تلافی (11)

[غ:1000 + ف:80 - ج اضافی:3 = 1077ھ] و لام:30 (عمر شاعر)

گویا عطاؔ نے 1077ھ میں شادی کی۔ اس وقت اس کی عمر تیس سال تھی۔ لہٰذا معلوم ہوا کہ عطا کی پیدائش 1047ھ میں ہوئی۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے تاریخ ادب اردو میں عطا کا سن پیدائش 1040ھ ق تحریر کیا ہے (12)۔

عطا ابھی نو یا دس برس کا تھا کہ باپ کے سائے سے محروم ہو گیا۔ وہ باپ کی وفات کے بعد مشکلات اور بدبختی کا شکار ہو گیا۔ مفلسی اور تنگدستی کے دور میں عزیز و اقارب بھی آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ عطاؔ کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی معاملہ پیش آیا۔ عطاؔ کے چچا زاد بھائی اس کے لیے آزارِ جان بن گئے جن کو اس نے بھیڑیے کہا ہے:

غرض کز جور اولاد بزرگان   چو اخوان بھر یوسف گشتہ گرگان (13)

عام طور پر ہمارے معاشرے میں چچا اور چچازادوں کو مخالف اور ماموں اور

ماموں زادوں کو دوست سمجھا جاتا ہے۔ لیکن دور کی ستم ظریفی دیکھیں کہ اس کا ماموں بھی اس سے بُرا سلوک کرتا تھا۔ بقول عطؔا اس کا ماموں بظاہر مہربانی کا اظہار کرتا مگر دل میں کینہ اور بغض رکھتا تھا جیسا کہ عطؔا نے کہا ہے:

حسد حسرت گران باشد بہ دل ھا عداوت ھا نھان باشد بہ دل ھا (11)

عطؔا نے اپنے رشتہ داروں میں سے صرف ایک بھانجے 'فضل محمد' کی تعریف کی ہے جو اس کا ہم عمر اور ہم کلاس تھا اور مخلص دوست بھی۔ تمام اعزہ و اقربا میں تنہا وہی تھا جو عطؔا سے ہمدردی رکھتا تھا۔ اس نے تینتالیس سال کی عمر میں ہند کا سفر کیا اور وہیں داعیٔ اجل کو لبیک کہا۔ عطؔا اس کے بارے میں کہتا ہے:

جوانی داشتم ھمشیر زادہ کہ با وجہ حسن نادر فتادہ
گھی یک جا بہ تدریس و تعلیم بھم ھمخانہ و ھم بزم و تقسیم
سفر کرد او بہ ھندوستان ز قسمت کہ ھم واصل ھمانجا شد بہ رحمت
برو فضل محمد بس رحیم است کہ اسمش این دو اسم مستقیم است (15)

عطؔا کا تعلق ایک متدین گھرانے سے تھا۔ اس کا والد عالم و فاضل اور اس کا بڑا بھائی ادیب و شاعر تھا جس کا اثر عطؔا کی شخصیت پر بھی پڑا، وہ تنگدستی کی زندگی کے باوجود بھی اپنی علمی استعداد کو بڑھاتا رہا۔ جب نواب ظفر خان احسن (1064-1063ھ) مغل بادشاہ شاہجہاں کی جانب سے ٹھٹھہ کا حاکم مقرر ہوا تو اس نے عطؔا کو اپنی سرپرستی میں لے لیا اور اس کے شعری ذوق وشوق کو جلا بخشنے میں ممد و معاون ثابت ہوا۔ نواب موصوف خود بھی اعلیٰ پایہ کے شاعر تھے۔ نواب کی آمد سے عطؔا کی زندگی میں انقلاب آ گیا اور اس نے سکھ کا سانس لیا۔ کہتا ہے:

فلک از دور مفلوکم برگشت زمانی ابتلا یک چند بگذشت (16)

جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا عطؔا کو تیس سال کی عمر میں کسی کی زلف گرہ گیر کا قیدی بنا دیا گیا۔ جس مردِ خدا ترس نے اپنی جگر گوشہ کو عطؔا کے عقد میں دیا اس کا نام ''فضل حق''

تھا۔ وہ علاقہ کا قاضی اور عالم و فاضل شخص تھا۔ عطآ اس کے بارے میں کہتا ہے:

چو نسبت شد ازان پیر عزیزم　　غلامم ساخت چون دادہ کنیزم
نبود از طالعم آن چشم مقصود　　کہ فضل حق مرا اکرام فرمود (17)

کچھ عرصہ بعد اللہ تعالیٰ نے عطآ کو ایک فرزند سے نوازا جس سے اس کی خوشی کی انتہا نہ رہی مگر یہ خوشی پائیدار ثابت نہ ہوئی اور اس کی وفا شعار رفیقۂ حیات داغِ مفارقت دے گئی۔ عطآ نے اس کی وفات کا سال 1083ھ لکھا ہے۔

ز قسمت یافتم فرزانہ فرزند　　کہ باد از عمر و دولت فایدہ مند (18)

....

انیس عمرھا از من مفر کرد　　کہ بادا داخل جنت گذر کرد
کہ بادا داخل جنت بہ سالش　　ھمین تاریخ سال ارتحالش (19)
1083

زوجہ کی وفات کے بعد عطا کی زندگی دوبارہ مشکلات میں گھر گئی۔ ایک بے مادر شیرخوار بچے کی پرورش سہل کام نہیں تھا۔ وہ مجاور کی مانند بچے کو لیے ہر وقت مرحومہ کی قبر پر نوحہ کناں رہتا۔ اس کی اس حالت پر فضل حق کو رحم آیا اور اپنی دوسری بیٹی بھی عطآ کے عقد میں دے دی۔

نشستم سال ھا ھچو مجاور　　بآن تربت در آیین مسافر (20)

....

ز روی مھر و از راہ ترحم　　نمودہ نسبت ثانی مکرم (21)

عطآ کا سسر گو کہ نیک اور پرہیز گار اور صاحب اکرام و احترام تھا مگر اس کے بیٹے پرلے درجے کے عیاش اور مردم آزار تھے۔ انہیں باپ کی عزت کا کچھ خیال نہ تھا۔ عطا نے بھی ان کی اصلاح کی کوشش کی لیکن وہ عطآ کے بھی دشمن بن گئے اور اس قدر پریشان کیا کہ عطآ نے ترک وطن کا ارادہ کر لیا۔ وہ اس میں بھی مانع ہوئے اور الزام تراشیوں پر اتر آئے:

چو می گفتم نصیحت بی اثر بود   کہ از گفتن تعصب بیشتر بود

پی نقل مکان جستم اجازہ   شدہ خبث کھن را غازہ تازہ (22)

اللہ تعالیٰ نے عطاؔ کو دوسری زوجہ سے بیٹا عطا کیا جس کا نام محمد اکرم اور تاریخ پیدائش 1121ھ نکلتی ہے۔ بقول عطاؔ:

سال تاریخ ولودش ز نام عیان   کہ عطایای تکرم ز محمد اکرم (23)

1121

علی شیر قانع نے اپنے تذکرے ''مقالات الشعراء'' میں ایک شاعر متخلص ''مسکین'' کا ذکر کیا ہے اور اسے عطا کا فرزند لکھا ہے:

ترجمہ: مسکین ولد عبدالحکیم عطاؔ ٹھٹھوی محمد ضیا کی وفات کے بعد اس کے تکیہ شریف کا جانشین بنا (24)۔

عطاؔ ٹھٹھوی عقیدے کے لحاظ سے اہل تسنن اور قادری سلسلے سے منسلک تھا۔ حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی سے خاص عقیدت رکھتا تھا جس کا اظہار اس نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

مداح شاہ جیلان بغدادیم بہ معنی   درحتہ گر ندیدم شیراز یا خراسان (25)

وفات:

عطا کی تاریخ وفات بھی تاریخ پیدائش کی طرح معدوم ہے۔ علی شیر قانع نے ''مقالات الشعراء'' میں لکھا ہے کہ 'عمر طبیعی یافتہ'۔ سید مطیع اللہ راشد نے 'دیوان عطا' کے مقدمے میں عطا کی تاریخ وفات 1140ھ لکھی ہے (26)۔ سید حسام الدین راشدی نے بھی 'ھشت بھشت' کے مقدمے میں عطا کا سالِ وصال 1140ھ ق درج کیا ہے۔ اس لیے کہ طبیعی عمر سے مراد سو سال لی جاتی ہے۔

عطا کی بیشتر زندگی ابتلا اور مشکلات میں گزری۔ وہ اسی (80) سال کی عمر میں

میں اپنے مصائب کا ذکر کرتا ہوا کہتا ہے:

شد بہ سر هشتاد سال از سن عمر این فقیر
هیچ در خواب و خیال این سان نبوده ابتلا (27)

انہی ایام میں عطاؔ نے حضرت علی کی مدح میں منقبت لکھی جس میں وہ ان سے مدد اور استعانت کا طلبگار ہوتا ہے کہ

سالی کہ برغلام تو اسقاط ظلم رفت
تاریخ آن عیانست پدیدار یا علی
بر اھل بغی دست علی ذوالفقار زد
زد ذوالفقار نقش نمودار یا علی (28)

"زد ذوالفقار/ ذوالفقار زد" کے حساب سے ابتلا کا سال 1129ھ نکلتا ہے۔
گویا 1129ھ میں عطاؔ کی عمر اسّی سال تھی۔اس کے علاوہ ایک اور شعر بھی ملتا ہے کہ

سروش غیب ازین واقعہ خبر دادہ
بہ سال او کہ چہ دجال خیرہ سر دادہ (29)

جس کا مادۂ تاریخ 1135ھ بنتا ہے اس کے بعد کوئی اور شعر نہیں ملتا جس میں مادۂ تاریخ کہا گیا ہو۔ اس سے معلوم ہوا کہ عطا نوے (90) سال سے زیادہ زندہ نہیں رہا۔ اگر زیادہ سے زیادہ عمر نوے سال تصور کر لی جائے تو سن وفات 1137ھ بنتا ہے۔

ممدوحانِ عطاؔ:

اگرچہ عطاؔ کی تمام زندگی مشکلات و مصائب سے عبارت ہے، پھر بھی اس کے اشعار میں ایسے حاکموں کا ذکر ملتا ہے، جن کا تاریخ سندھ میں ایک خاص مقام رہا ہے۔ اس سے عیاں ہوتا ہے کہ عطاؔ ٹھٹھوی کے ان حاکموں سے روابط تھے اور ان سے منافع بھی حاصل کرتا رہا ہوگا۔ یہاں بعض امراء کا مختصر ذکر کیا جاتا ہے۔

نواب امین الدین: نواب امین الدین ولد سید ابوالمکارم متخلص ''شہود'' 1114ھ ق میں ٹھٹھہ کا حاکم تھا۔ نواب مذکور کی مدح میں کوئی قصیدہ تو نہیں ملتا البتہ اس کے سال وفات کے بارے میں ایک مادۂ تاریخ موجود ہے کہ

گشت فی الجملہ بہ تاریخ وفاتش شایان

جملہ آمن بالعفو امین الدین خان (30)

1127

نواب احمد یار خان: نواب احمد یار خان برلاس خوشابی، 1116ھ ق میں ٹھٹھہ کا حاکم مقرر ہوا۔ نواب ایک معروف شاعر بھی تھا اور ''یکتا'' تخلص رکھتا تھا۔ وہ تین سال تک کامیابی سے ٹھٹھہ کا نظام چلاتا رہا۔ عطاؔ ایک قصیدے میں اس کے بارے میں یوں کہتا ہے:

شنیدہ بندہ عطا این نوید فرخ فال

ز احمد اسم مسیحا نفس خضر تمثال (31)

نواب شاکر خان: نواب شاکر خان 1124ھ ق میں ٹھٹھہ کا حاکم منصوب ہوا۔ نواب موصوف نے ایک سال سے زیادہ حکومت نہیں کی۔ اس نے اس قلیل مدت میں بھی لوگوں کی فلاح اور رفاہ کے لیے نمایاں کام سرانجام دیے۔ عطاؔ کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب شاکر، عطاؔ پر خاص نظر کرم فرماتا تھا۔ بقول عطاؔ

امیر عھد شاکر خان غازی زعھدش بندہ دارد سرفرازی

ترا بادا نوازش از خداوند دعا گو پیر مسکین را نوازی (32)

فرخ سیر: معروف مغل شہزادہ فرخ سیر اپنے بھائی معزالدین جہاندار شاہ کو معزول کر کے 1124ھ ق میں تخت نشین ہوا۔ عطاؔ نے اس کی تاج پوشی پر ایک قصیدہ کہا اور اس میں مادۂ تاریخ بھی بیان کیا۔ اس قصیدے کے دو شعر یہ ہیں:

بنام فرخ ، فرخ سیر ، ظفر منظر بہ یمن و یسر مؤید من السماء آگاہ

بہ سال غین بھم قاف و کاف و دال فزون   کہ بر تقرر این سلطنت بہ صدق گواہ (33)

1124

نواب لطف علی خان: فرخ سیر نے نواب عطر خان ولد سعید خان کو ٹھٹھہ کا حاکم مقرر کیا۔ نواب عطر خان جوان اور امور مملکت داری سے نابلد اور ناواقف تھا۔ لہٰذا میر لطف علی خان نے اس کے خلاف علم بغاوت بلند کر دیا۔ دونوں کے درمیان جنگ ایک سال تک جاری رہی۔ بالآخر نواب عطر خان مارا گیا اور میر لطف علی خان نے ٹھٹھہ کی باگ ڈور سنبھال لی۔

نواب لطف علی خان شاعر بھی تھا اور 'ہمت' تخلص رکھتا تھا۔ عطؔا اس کا ہمعصر ہونے کے ساتھ ساتھ مداح بھی تھا۔ عطؔا نے ٹھٹھہ کے محاصرے اور نواب لطف علی خان کی کامیابی پر قصیدہ لکھا۔ قصیدے کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

امیر لطف علی خان مھدی الاوصاف   خوشا امیر ز پیران دستگیران است (34)

....

مقام حیرت عقل و مکان عبرت خلق   کہ بغتتہ چہ دلیر فنای خود رفتند

چو نفخ صور دمیدہ غریو غوغای   بہ قطع دعوی بی مدعای خود رفتند (35)

نواب اعظم خان: لطف علی خان کی معزولی کے بعد ٹھٹھہ کا نظام 1128ھ ق میں نواب اعظم خان کو تفویض کر دیا گیا۔ اس کی آمد پر عطؔا نے قصیدہ لکھا اور اس میں مادۂ تاریخ بھی کہا جو یہ ہے:

بہ سال غین و قاف و کاف و حا بود   بہ تتہ اولین تشریف فرمود (36)

1128

نواب اعظم خان نے چار سال تک ٹھٹھہ پر حکومت کی۔ 1129ھ ق میں ٹھٹھہ کے صوفیوں اور زمینداروں کے درمیان اختلاف پیدا ہو گیا اور نوبت قتل و کشتار تک پہنچ گئی۔ نواب اعظم خان نے زمینداروں کی حمایت کرتے ہوئے صوفی عنایت شاہ کو گرفتار کر کے قتل کروا

دیا۔ عطاؔ بھی صوفی عنایت کا مخالف تھا۔ وہ اسے اپنے اشعار میں شیطان اور شرپسند اور نواب موصوف کو غازی کہتا ہے:

لشکر نواب غازی جا بہ جا فیروز مند
مشعل اقبال او در ملک سند افروختہ
زان شھاب دیوکش شد رجم دیوان خبیث
عقل این تاریخ گفتہ جام بدبو سوختہ (37)

1129

تصانیف:

عطاؔ بنیادی طور پر ایک شاعر تھا۔ اس کی منثور تصانیف کا کہیں ذکر نہیں۔ اس کے دو فارسی شعری مجموعے منظر عام پر آ چکے ہیں:

1۔ **دیوان:** یہ دیوان غزلیات، رباعیات، قطعات، مناقب اور قصائد پر مشتمل ہے جسے سندھی ادبی بورڈ نے سید مطیع اللہ راشد برہانپوری کے سندھی مقدمے کے ساتھ شائع کیا ہے۔

2۔ **ھشت بھشت:** یہ آٹھ مثنویات کا مجموعہ ہے جن کے نام درج ذیل ہیں:

1۔ بہشت اول، روح رضوان:

سال تکمیل 1085ھ ق سال تجدید نظر 1107ھ ق۔

یہ مثنوی، حکیم سنائی کی مثنوی ''حدیقۃ الحقیقہ'' کی بحر میں ہے۔ اس کے مندرجات میں مناجات، نعت سید المرسلین، تمثیل فی عجزالحال وسوال، سوال حسن مآل، عرض حال بہ حضرت خیرالبریت، ذکر صحابہ و تابعین باوصاف خلفاء الراشدین۔ ذکر آئمہ اثناء عشر، خدا اور رسول کے حضور ہدیۂ عقیدت، دعا و عرضداشت۔

2۔ بہشت ثانی، خط الجنان: تاریخ تصنیف ماہ رمضان 1117ھ ق۔

یہ مثنوی شیخ سعدی شیرازی کی ''بوستان'' کی بحر میں ہے اور اس کے عناوین ہیں: فی التقدیس ذاتہ و عجز من ادراک آیاتہ۔ تفکر فی العجائب آیاتہ فی الحیرت۔ الجلال و غیرت الکمال فی المناجات و سوال حاجات تمثیل حال از کیف مآل جنید کہ در یوم الحشر مغفور شود۔ تمثیل حال جوان عاصی کہ برحمت واسعۂ ازلی فائز بود۔

3۔ بہشت ثالث، کنز الاحسان: سال تصنیف 1117ھ ق۔

یہ مثنوی، مولانا جامی کی مثنوی ''یوسف زلیخا'' کی بحر میں کہی گئی ہے۔ اس کے ابواب میں حمد و نعت، فی ذکر صنایعہ و عجائب بدایعہ۔ مناجات بتوسل اوصاف خیرالبشر، حال جد و پدر مصنف۔

4۔ بہشت رابع، نورالاعیان: سال تصنیف 1117ھ ق

یہ مثنوی، خاقانی کی ''تحفۃ العراقین'' کی بحر میں ہے۔ اس کے عناوین ہیں: مناجات و تذکرہ الصفات۔ مناجات و ذکر کمال قدرت مناجات و بیان کیفیت حالات بشریت۔ مناجات و صفت الصبر ۔ مناجات وصفت التوفیق۔ مناجات وصفت برکات الطاعات در ذکر خلیل الرحمٰن۔ وصف الطاعات۔ مناجات و ذکر کیف وصف حالات۔ مناجات بسوال العفو والنجات۔ حکایات علی دلیل الحیرت و تمثیل جذب الفکرت۔

5۔ بہشت خامس، حصن الامان: سال تصنیف 1118ھ ق۔

یہ مثنوی، نظامی گنجوی کی مثنوی ''مخزن الاسرار'' کی بحر میں ہے اور اس کے عناوین میں حمد، نعت، ذکر عجائب المصنوعات، مناجات و ذکر عجز الحالات، فی المناجات و سؤال حسن حال۔ فی المناجات و

ذکر حالات الحادثات۔ مناجات فی ذکر تقدیم الذات و تقدیم الصفات۔ فی بیان غفلت الانسان و طلب الاحسان۔ مناجات و بیان مصارف الاوقات فی ذکر فیوض اللیل و تسلط نوم۔ فی المناجات و ذکر تحمید و تمجید صفات۔ فی المناجات و بیان کیف حال و سؤال بالعفو و النجات۔ نعت حضرت۔ فی المناجات و دعا فی العفو و النجات۔

6۔ بہشت سادس، بحر العرفان:

سال تصنیف 1090 ھ ق۔ سال تجدید نظر 1118 ھ ق۔

یہ مثنوی بھی مولانا جامی کی مثنوی ''سبحۃ الابرار'' کی بحر میں کہی گئی ہے۔ اس کے عناوین یہ ہیں:

فی ذکر قدرت کاملہ و حکمت بالغہ۔ فی المناجات و عجز من ادراک آیات مصنوعات فی المناجات و حیرت از سر حال۔ مناجات و عرض حال و سوال علی حصول الحاجات۔ مناجات و مسئلت الحاجات۔ مناجات و ذکر عجائب مخلوقات۔ فی المناجات و ذکر کبریا۔ فی ذکر حاصل الحالات فی نعت۔ حکایت اعرابی بر سبیل تمثیل۔

7۔ بہشت سابع، حرز الایمان:

سال تصنیف 1090 ھ ق، سال تجدید نظر 1118 ھ ق

یہ مثنوی، مولانا روم کی ''مثنوی معنوی'' کی بحر میں ہے۔ اس کے عناوین درج ذیل ہیں؛

ذکر اسمای احد یکتا۔ فی صفات الاسماء۔ مناجات فی ذکر التقدیس۔ مناجات فی ذکر صفات صنایعہ۔ مناجات فی ذکر غرائب الحکم۔ مناجات فی ذکر نوادر الاحکام۔ مناجات فی ذکر تصنع الاشیاء۔ فی صفات کمال قدرت فی عجز الانسان۔ فی تفرج الاشیاء۔ فی الانکسار

حال فی خدمت النفس و شیطان۔ فی حال الانسان و الحرفتہ۔ مناجات فی ذکر طلب الحق۔ تمثیل مقدمہ العشق۔ فی طلب الدنیا و نذمتہا۔ فی سفر الآخرہ۔ فی الموعظتہ والتأ سف الفصلہ ۔ مناجات فی العفو۔ فی بیان ایجاد الانسان۔ فی ذکر الشباب۔ فی الطاعتہ۔ مناجات فی ذکر طلب التوفیق۔ فی ذکر السلف التلہف۔ فی بیان الموت و یوم الحشر۔ فی الانابت و الاجابت۔ فی نعت حضرت۔ مناجات فی سؤال الحفظ و حصول الحاجات۔ مناجات فی العفو و النجات۔ مناجات الانتہا۔

8۔ بہشت ثامن، عجز و نیاز: سال تصنیف 1117ھ ق

یہ مثنوی، مثنوی زلالی کی بحر میں ہے۔ اس کے عناوین میں شامل ہیں: آغاز رسالہ۔ دعا۔ مناجات۔ اعتذار بالعجز و الانابت۔ فی التوحید و التقدیر۔ مناجات بالعجز ۔ مناجات فی ذکر حال و سؤال۔ مناجات من ظہور تصور الحال۔ مناجات فی الافتقا و الاضطرار۔ مناجات فی وصول النجات۔ مناجات فی ذکر الشیب۔ مناجات بہ حسن عواقب الامور۔ عرض عفو و نجاتی بہ وسیلہ الکریم۔ نعت حضرت رسول۔ ذکر تسمیہ عجز و نیاز۔ مناجات العفو بالحق۔ مناجات العفو بہ حق بسم اللہ۔

عطاؔ نے ہر مثنوی کے آخر میں خمیہ اور تاریخ تصنیف و تاریخ تجدید نظر بیان کی ہے۔

عطاؔ کی اردو شاعری:

بلاشبہ عطاؔ سندھ کا پہلا شاعر ہے جس نے اردو میں طبع آزمائی کی۔ اس سے پہلے سندھ میں اردو شاعری کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ عطاؔ نے اردو شاعری کس سن و سال میں کی، کچھ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا۔ ڈاکٹر نبی بخش بلوچ نے عطاؔ کا اردو کلام 1100ھ ق

تک کا لکھا ہے (38)۔ لیکن غالب امکان یہ ہے کہ عطاؔ نے نواب احمد یار خان یکتا (1119-1116ھ) کی مصاحبت میں آنے کے بعد اردو شعر کہے ہیں۔ اس لیے کہ نواب موصوف کا تعلق پنجاب سے تھا اور وہ مغل بادشاہ کی طرف سے 1116ھ سے 1119ھ تک ٹھٹھہ کے حاکم رہے۔ اس امکان کو حقیقت ثابت کرنے کے لیے عطاؔ کا درج ذیل شعر کافی ہے جس میں اس نے نواب شاکر خان غازی (1124ھ) کو طویل عمری کی دعا دی ہے۔ کہتا ہے:

تراعمر خضر فیاض غازی   عطاؔ در داعیان مسلوک رہتا (39)

یہ وہ دور تھا جب اردو زبان مغلیہ سلطنت کے اکثر علاقوں میں رواج پا چکی تھی اور شعراء اردو زبان میں طبع آزمائی بھی کر رہے تھے جن میں ولی دکنی (1155-1079ھ) کا نام سرِفہرست ہے۔

عطاؔ کی اردو شاعری، ابتدائی اردو شاعری کا بہترین نمونہ ہے۔ اس میں فارسی الفاظ کی آمیزش بہت زیادہ ہے بلکہ اکثراً ایک مصرع اردو اور ایک مصرع فارسی میں ہے۔ عطاؔ کے اردو اشعار میں بھی اس کی پُرآلام زندگی کی جھلک نظر آتی ہے۔ مثلاً

عطاؔ اس بھوک سوں ہم لوک رہتا   زخوردن ساگ لونی سوک رہتا

مری جاں دیکھنا پھر دکھ نہ دینا   کہ محتاج تو کی مفلوک رہتا (40)

اپنے دور کا نقشہ یوں کھینچتا ہے:

اے مسلمانانِ وطن بیداد ہے   جور ہے، بیداد ہے، فریاد ہے

آشنا بیگانہ یار اغیار گشت   خود حقوق ماھمہ برباد ہے (41)

عطاؔ کے اردو اشعار ان کے فارسی دیوان کے آخر میں دیے گئے ہیں جن کی تعداد 28 شعر بنتی ہے۔ وہ تمام اشعار یہاں قارئین کی نذر کیے جاتے ہیں:

جو وی سدھار جاگ کیا نیند بایلی

صد بار ہارنا نہ کبھی داو جیتنا

ہشیار کھیلنا دکھ اپنا نہ سوجھنا
سب چھوڑنا نہ مال پرایا سمیٹنا

....

عطا خبطا کہاں خاموش رہتا
سخن گر از زباں برگوش رہتا
چو مجنوں ذو فنون زار اینجا
کہ بے پرواہ ز خود بیہوش رہتا
زخود خون جگر پیتا و جیتا
بہ درد و داغ ہم آغوش رہتا
مسافر را ہمین آب و غذا خوش
کز اشک و آہ دوشا دوش رہتا
چو گل رنگ حنا بندی بریزد
چو نیلوفر کہ نیلی پوش رہتا
بہ ہر دم آدمی بیچارہ بے تاب
بہ غم ہا غوطہ نوشا نوش رہتا

....

عطا اس بھوک سوں ہم لوک رہتا
زخوردن ساگ لونی سوک رہتا
مری جاں دیکھنا پھر دکھ نہ دینا
کہ محتاج تو کی مفلوک رہتا
دو کلجگ از دعا گویان مقابل
مدد پایا مراد چوک رہتا

ز با افراط افطار فقیراں
کیوں رجنا بہ آدھی بھوک رہتا
ترا پیوستہ جشن است و مرا فقر
نہ یاد از گریۂ صعلوک رہتا
کہاں وہ پوچھنا ہنسنا گھلانا
نظر برمور کی مملوک رہتا

....

چگونہ سند بستا باز سکھ سوں
عنادی گرمیان جھوک رہتا
بہ حالم دیکھنا یاد از الش ہم
نظر برمور کی مفلوک رہتا
زخرمن خوشہ از خوان زیرہ چینم
نہ یاد از گریۂ مملوک رہتا
ز باافراط افطار فقیراں
نگاہی جانب صعلوک رہتا
بسا چون فوج یاجوج و شکم عوج
بہ من وابستگان دو بھوک رہتا
ترا عمر خضر فیاض غازی
عطا در داعیان مسلوک رہتا

....

غبار فقر مرا روپ رو بہ رنگ بھیوت
چہ کلجگ ہست کہ از بھوک جوگیان ماریت

بہ سینہ سوختہ پھر دیکھنا نہ دکھ دینا
ز دل شکستہ نہ پینا لہو سمجھ اے میت
بہ اہل ترس نہ سینا (سیان نباید دست)
کہ داب مردم دانا بہ اہل درد پریت

....

اے مسلمانان وطن بیداد ہے
(جور ہے)، بیداد ہے، فریاد ہے
آشنا بیگانہ یار اغیار گشت
خود حقوق ماھمہ برباد ہے
تنگ دست و طمع گنج و بخت لنگ
پا کج و سر درد، دل ناشاد ہے
...... تند و طبع کند و وقت بند
(نا) شدہ زین تنکنا نکشاد ہے
دہر چنگیز و ہلاکو دہریان
بغض بے دم دشمنان فصاد ہے
جز سکوت و شکر جائے شکوہ نیست
کار بے اصلاح پر افساد ہے

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ تاریخ معصومی (فارسی) ص 11 بحوالہ تاریخ ادب اردو ص 672 (ج۔ا)

2۔ نقوش سلیمانی ص 33-31، 35-34 بحوالہ تاریخ ادب اردو ص 673 (ج۔ا)

3۔ رسالہ اردو بحوالہ تاریخ ادب اردو ص 675 (ج۔ا)

4۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں (ج۔ا) ص 195-193 بحوالہ تاریخ ادب اردو ص 675 (ج۔ا)

5۔ تاریخ ادب اردو (ج۔ا) ص 685

6۔ سندھ میں اردو شاعری، ص 15-1

7۔ مثنوی کنزالاحسان، ص 58

8۔ ایضاً، ص 59

9۔ ایضاً، ص 62

10۔ ایضاً، ص 63

11۔ ایضاً، ص 80

12۔ تاریخ ادب اردو، ص 685

13۔ مثنوی کنزالاحسان، ص 71

14۔ ایضاً، ص 73

15۔ ایضاً، ص 76

16۔ ایضاً، ص 66

17۔ ایضاً، ص 80

18۔ ایضاً، ص 80

19۔ ایضاً، ص 82

20۔ ایضاً، ص 82

21۔ مثنوی کنزالاحسان، ص 86

22۔ ایضاً، ص 91

23۔ دیوان عطا، ص 441

24۔ مقالات الشعراء، ص 657,658

25۔ دیوان عطا، ص 439

26۔ مقدمہ ہشت بہشت، ص 135

27۔ دیوان عطا، ص 430

28۔ ایضاً، ص 398

29۔ ایضاً، ص 448

30۔ ایضاً، ص 447

31۔ ایضاً، ص 412

32۔ ایضاً، ص 416

33۔ ایضاً، ص 443

34۔ ایضاً، ص 417

35۔ ایضاً، ص 409

36۔ ایضاً، ص 406

37۔ ایضاً، ص 447

38۔ سندھ میں اردو شاعری، ص 15-1

39۔ دیوان عطا، ص 460

40۔ ایضاً، ص 460-459

41۔ ایضاً، ص 461

کتابیات

1۔ احمد، ظہور الدین، ڈاکٹر، پاکستان میں فارسی ادب (ج۔۳) ادارہ تحقیقات پاکستان، پنجاب یونیورسٹی لاہور، 1977ء

2۔ بلوچ، نبی بخش خان، ڈاکٹر، سندھ میں اردو شاعری، مجلس ترقی ادب لاہور، 1978ء

3۔ پورانی، سید میر محمد بن بایزید، نصرت نامہ ترخان (فارسی)، انسٹی ٹیوٹ آف سنٹرل اینڈ ویسٹ ایشین اسٹڈیز، جامعہ کراچی، کراچی 2000ء

4۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو (ج۔۱) مجلس ترقی ادب، لاہور، 1995ء

5۔ رضوی، سبط حسن، ڈاکٹر، فارسی گویان پاکستان (فارسی)، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، راولپنڈی، 1974ء

6۔ عطا ٹھٹھوی، عبدالحکیم، 1۔ دیوان (فارسی)، سندھی ادبی بورڈ، کراچی

2۔ ہشت بہشت (فارسی)، سندھی ادبی بورڈ، حیدرآباد، 1963ء

7۔ قانع ٹھٹھوی، علی شیر،

1۔ تحفۃ الکرام (ج۔۳) (فارسی)، سندھی ادبی بورڈ، حیدرآباد، 1971ء

2۔ تذکرہ مقالات الشعراء (فارسی)، سندھی ادبی بورڈ، کراچی، 1957ء

8۔ قدوسی، اعجاز الحق، تاریخ سندھ (حصہ اول)، مرکزی اردو بورڈ، لاہور، 1971ء

خواتین شعراء کا تذکرہ (بہارستان ناز)

حکیم فصیح الدین رنج

تذکرہ نگاری

اردو ادب میں شعراء کے تذکرے، ادبی تنقید، سوانح اور تاریخ کی اساس ہیں۔ ان تذکروں کو نظر انداز کر کے نہ تو ہم اردو زبان و ادب کی ارتقائی منزلوں کا سراغ لگا سکتے ہیں اور نہ ہی ماضی اور حال کا کوئی ربط قائم رکھ سکتے ہیں چنانچہ کلاسیکل ادب اور شاعری کے بارے میں آج ہم جو کچھ جانتے ہیں ان تذکروں ہی کی وجہ سے جانتے ہیں۔ تنقید و تحقیق کرنے والے ان تذکروں کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتے۔

خواتین شعراء کا تذکرہ

''بہارستان ناز''

تذکرہ نگاری کا فن فارسی سے اردو ادب میں آیا۔ بقول ڈاکٹر فرمان فتحپوری:

''اس کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ محمد حسین آزاد کی ''آب حیات''
مصنفہ ۱۸۸۰ء سے قبل تک اردو شعراء کے جتنے تذکرے لکھے
گئے ہیں وہ فارسی زبان کے ہیں ......[۱]

محققین میر کے تذکرے نکات الشعراء کو اردو زبان کا قدیم ترین تذکرہ کہتے ہیں (لیکن

۱۔ فرمان فتحپوری، نگار پاکستان، 32 گارڈن مارکیٹ، کراچی نمبر .3۔

کچھ اختلافات موجود ہیں)۔

تذکرہ نگاری کے ذیل میں خواتین شعراء پر بہت کم کام کیا گیا اور جو کام ہوا وہ بھی اتنا تسلی بخش اور مناسب نہیں، گو فارسی زبان میں خواتین شعراء کے بارے میں دوسرے شعراء کے ساتھ تو ذکر ہوا لیکن الگ سے صرف اردو زبان میں خواتین شعراء پر کام نہیں ملتا۔ ایک تذکرہ ''نسواں ہند'' مرتبہ فصیح الدین بلخی ہے۔ یہ تذکرہ بھی خاص طور پر خواتین شعراء پر نہیں۔ بلخی نے کتاب کے ٹائٹل پر خود لکھا ہے:

> ''شاعرات، مصنفات، کاملات، شہیرات اور مقدسات کے حالات مستند تواریخ اور تذکرہ سے اخذ کر کے تحقیقات کے ساتھ درج کیے گئے ہیں......''۔ [1]

اس سے پتہ چلتا ہے کہ ''نسوان ہند'' خالصتاً خواتین شعراء کا تذکرہ نہیں ہے۔ ''بہارستانِ ناز'' اس مقابلے میں مجموعی طور پر ایک بہتر اور اچھی کوشش ہے اور سب سے بڑھ کر اس کی اہمیت اس حوالے سے زیادہ ہے کہ ''بہارستان ناز'' کے مصنف حکیم فصیح الدین رنج غالب کے شاگرد تھے''بہارستان ناز'' کے مقدمے میں خلیل الرحمان داؤدی اس بات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''فن شاعری میں رنج اس عہد کے ممتاز ترین شاعر مرزا غالب دھلوی کے شاگرد ہوئے'' لیکن غالب کے ساتھ انھوں نے کتنا وقت گذارا اس کا اندازنہیں۔

رنج کی جائے پیدائش میرٹھ یا سکندر آباد ہے۔ ان دو مقامات مین کچھ اختلاف ہے لیکن تحقیق کے بعد تاریخ پیدائش کا سن ۱۸۳۶ء بنتا ہے اور عمر ۳۹ سال پائی۔ اس طرح رنج کے معاصرین میں محمد حسین آزاد، خواجہ الطاف حسین حالی، داغ دھلوی اور امیر مینائی وغیرہ شامل ہیں۔

رنج نے عربی اور فارسی کے ساتھ ساتھ طب کی تعلیم بھی حاصل کی۔ ''بہارستان

۱۔ فیصح الدین بلخی، تذکرہ نسوان ہند، ٹائٹل۔

ناز'' کے علاوہ رنج کی تصانیف میں ، ''گلشن نعت ،کلیات رنج'' بھی شامل ہیں جو ان کی وفات کے بعد ۱۸۹۱ء میں شائع ہوا۔

''بہارستان ناز'' پہلی مرتبہ ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔ یہ اردو زبان میں لکھا جانے والا شاعرات کا پہلا تذکرہ ہے۔

''بہارستان ناز''میں ۱۸۴ شاعرات شامل ہیں ان میں سے بیشتر بازاری خواتین ہیں لیکن بقول جلیل الرحمٰن داؤدی کے:

> ''لیکن یہ طوائفیں آج کل کی طوائفیں نہیں ہیں جو نیم تعلیم یافتہ ہوتی ہیں اور
>
> آئین معاشرت و آداب تمدن سے کوسوں دور۔ اس عہد کی طوائفوں کا ایک مخصوص کلچر تھا۔ شرفاء کا ان سے ملنا جلنا ناپسندیدہ نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ بڑے بڑے اصحاب فضل و کمال ان سے وابستگی کے اظہار کو اپنے لیے موجب ننگ و عار نہیں سمجھتے تھے''۔ [۱]

اس سے ہمیں یہ نتیجہ بھی اخذ نہیں کر لینا چاہیے کہ اس عہد میں صرف طوائفیں ہی زیادہ تر علوم حاصل کرتی تھیں اور شعرو شاعری کا ذوق بھی ان ہی میں زیادہ تھا۔ بہت سی اشرفیاء خواتین جن کا تعلق بہت بڑے خاندانوں سے تھا، نہ صرف تعلیم کے زیور سے آراستہ تھیں بلکہ شعروشاعری سے بھی شغف رکھتی تھیں لیکن ان میں سے بے شمار شاعرات کا کلام دوسروں تک محض ان کی شرافت اور پردہ داری کے باعث نہ پہنچ سکا اور جن شاعرات کے کلام ہم تک پہنچے ہیں ان میں سے صاحب دیوان بہت کم بلکہ نہ ہونے کے برابر یا بہت کم

۱۔ خلیل الرحمٰن داؤدی، مقدمہ، بہارستان ناز از حکیم فصیح الدین رنج۔ص 50 ،مجلس ترقی ادب س۔ن۔

کلام دستیاب ہے۔ ان شاعرات کا کلام شاید کسی خط یا کسی مشاعرے وغیرہ میں سن کر محفوظ کر لیا گیا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ناموں کو علاوہ تذکرہ نگاروں کو ان کے مزید کوائف معلوم نہیں ہیں۔

حکیم فصیح الدین رنج کا یہ کارنامہ قابل فخر ہے کہ انھوں نے ہمت کر کے اور نہایت دلجمعی سے اس تذکرے پر کام کیا ہے۔ تمام شاعرات کا ذکر بحساب فن اور اہلیت مناسب الفاظ کے ساتھ کیا ہے۔ اس ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا ذوق معیار ذوق بلند پایہ تھے اور وہ یہ بھی سمجھتے ہوں گے کہ جو لوگ شاعری سے شغف رکھتے ہیں ان کے لیے شاید حالات کچھ معنی نہ رکھتے ہوں اور کلام کی صحت سے یہ پتہ چل سکتا ہے کہ یہ شاعر کیسا ہے۔ بقول ان کے:

> ''اب ایک امر زیادہ تر باعث تحریر ہے، لکھن اس کا بھی ناگزیر ہے کہ اگر چہ اس تذکرے میں سوائے شعر و شاعری اور کسی علم کا مذکور نہیں مگر ارباب خرد باریک ہیں اگر غور سے انصاف سے ملاحظہ فرمائیں تو خوبی اس کی منور نہیں''۔ [1]

لیکن رنج کے نزدیک ہندوستان میں خواتین کی ناخواندگی بھی شاعرات کی کمی کا باعث ہے۔ خواتین کی تعلیم پر توجہ اور اہمیت نہیں دی گئی اس لیے وہ تخلیقی کاموں میں آگے نہیں بڑھ سکیں۔ برصغیر میں خواتین کا گھر سے باہر نکلنا معیوب تصور کیا جاتا تھا۔ گھر پر عربی اور فارسی کی تعلیم دے دینا کافی تھا۔ ان خواتین کی صلاحیتوں کو اجاگر کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی گئی یہی وجہ ہے اٹھارویں اور انیسویں صدی میں ہمارے سامنے کوئی ایسی خاتون سامنے نہیں آتی جس نے علم و ادب کے میدان میں کوئی معرکہ سرانجام دیا ہو۔ یہی وہ دور ہے جب

۱۔ حکیم فصیح الدین رنج، دیباچہ، بہارستان ناز۔ ص 87۔

یورپ میں کئی نامور خواتین سامنے آئیں جنہوں نے ناول، افسانے اور شاعری میں نام کمایا۔ ایسا ہرگز نہیں کہ ہندوستان کی عورت میں وہ صلاحیت یا اہلیت نہ تھی۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہاں کی عورت کو مواقع میسر نہ تھے یا مواقع فراہم نہ کیے گئے۔

ڈاکٹر فرمان فتحپوری نگار پاکستان کے سالنامے 1964ء میں ''بہارستان ناز'' کے بارے میں لکھتے ہیں کہ یہ تذکرہ 1864ء میں اس کا تیسرا ایڈیشن از سرِ نو تصحیح و تدوین کے بعد مطبع عثمانی میرٹھ سے چھپا اور یہی ایڈیشن عام طور پر دستیاب ہے۔

اس تذکرے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ تذکرہ اردو زبان میں ہے اور دوسری بڑی خوبی یہ ہے کہ اس تذکرے کے دیباچے میں رنج نے تعلیم نسواں کی اہمیت پر بھی خصوصاً روشنی ڈالی ہے اور وہ بھی ہندوستان کی عورت کو انگریز خواتین کی مثال دیتے ہیں اور انگریز حکومت کے قائم کردہ سکولوں میں تعلیم حاصل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اس تذکرے کی ساری عبارت مقفّیٰ و مسجع ہے۔

''بھلا مرے تذکرے کو پڑھ کر ہر اک غبی ہوذکی نہ کیوں کہ''۔

اس طرح کی زبان ہمیں پورے تذکرے میں ملتی ہے۔ گویا شاعری کا تعارف بھی مصفّیٰ و مسجع زبان میں کرواتے ہیں۔

''امانی، جو تخلص وہ ہی نام ہے۔ یہ شاعرہ پرستاران خاص
زیب النساء میں مشہور عام ہے''۔

اس تذکرے کی اہمیت اور خصوصیت اس طرح زیادہ نمایاں ہے کہ فنی لحاظ سے اس میں بے انتہا خوبیاں ہیں۔ تمام شاعرات کا ذکر حروف تہجی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ ایسی شاعرات بھی ہیں جو اردو کے ساتھ فارسی میں بھی شاعری کرتی ہیں۔ دیکھا جائے تو کچھ خامیاں بھی موجود ہیں جن میں سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ شاعرات کے حالات بہت مختصر ہیں، بعض شاعرات کا نمونہ کلام صرف ایک شعر تک ہی محدود ہے جس کی بناء پر کسی شاعرہ کا مجموعی طور پر جائزہ لینا ممکن نہیں لیکن رنج کے خیالات ہم سے مختلف ہیں۔ ایک شاعرہ کے متعلق

کہتے ہیں:

''آرائش تخلص، نام مرغوب اس کا کلام ہے، خدا جانے کیا نام ہے۔ ہاں دھلی کی رہنے والی بازاری عورت مشہور ہے، اب کسی کے گھر بیٹھ گئی۔ اپنے نام کی طرح پردے میں مستور ہے یہ شعر اس کا اگر چہ ننگ صفحۂ تذکرہ زیبا ہے، الا ہم نے یہ سمجھ لیا کہ اس تذکرے کو نگاہ بد سے بچانے کا ٹیکا ہے''۔ [1]

اس کے بعد کچھ ایسی شاعرات کا بھی ذکر ہے جن کا کلام صرف فارسی میں دستیاب ہے اس لیے ایسی شاعرات کو شامل کرنا ضروری نہیں تھا کیونکہ فارسی شاعرات کے تذکرے پہلے سے موجود ہیں۔

اس تذکرے میں کل ایک سو چوہتر (174) شاعرات کا ذکر ہے اور ان میں سے چھتیس (36) فارسی شاعرات ہیں۔

چند اہم شاعرات

''بہارستان ناز'' میں ایسی شاعرات کا ذکر بھی ہے جن کے حالات تفصیل کے ساتھ موجود ہیں اور نمونہ کلام میں اشعار کی تعداد بھی زیادہ ہے اور ان شاعرات کا تذکرہ ہمیں ''نسواں ہند'' فصیح الدین بلخی کے مرتب کردہ تذکرے میں بھی مل جاتا ہے۔

اختر

نواب اختر محل بیگم نام اور اختر تخلص تھا۔ یہ تیمور یہ خاندان کی کوئی شہزادی تھی۔ رنج نے ان کے حالات تو نہیں لکھے لیکن نمونۂ کلام میں ایک مخمس اور چند اشعار دیے ہیں۔ ان کی نسبت بلخی ''نسواں ہند'' میں اختر کے بارے میں کہتے ہیں۔

''خاندان مغلیہ کی ایک شہزادی تھی۔ ۱۲۸۵ھ کے لگ بھگ

۱۔ حکیم فصیح الدین رنج، بہارستان ناز، ص 99۔

دہلی میں اس کی شاعری کا بہت چرچا تھا............''۔ [1]

۱۔ نمونہ کلام

لکھ کر جو میرا نام زمین پر مٹا دیا
ان کا تھا کھیل، خاک میں ہم کو ملادیا

تقصیر بار کی نہ قصور عدو ہے کچھ
اختر ہمارے دل نے ہمیں کو جلا دیا

۲۔ بنو

نام اور تخلص دونوں بنو ہی ہیں۔ بہت خوبصورت اور نیک سیرے خاتون تھی۔ دہلی کی رہنے والی تھی کوئی گھریلو خاتون لیکن شعر گوئی کا ذوق بہت اعلیٰ تھا اور بقول رنج ہزاروں مردوں سے اچھی شاعری کرتی تھی۔ دہلی کے ہی ایک شاعر گلاب سنگھ جس کا تخلص آشفتہ تھا کی محبت میں گرفتار ہوگئی۔ کسی وجہ سے آشفتہ نے اپنے گلے پر چھری پھیر کر خودکشی کر لی۔ جب بنو کو یہ خبر ملی تو اس کو بہت دکھ ہوا۔ دنیا یہاں مرزا غالب کا یہ شعر رقم کرتے ہیں۔

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشماں کا پشیماں ہونا

بنو اسی دکھ میں تپ دق میں مبتلا ہوگئی اور چھ مہینے کے بعد انتقال کرگئی۔

نمونہ کلام

۱۔ فیصح الدین بلخی، ''نسوان ہند''، شمسی پریس پٹنہ سٹی، 1956ء، ص 35۔

چھوڑ کر مجھ کہاں اے بت گمراہ چلا
تو چلا گیا کہ یہ دل بھی ترے ہم راہ چلا

موت پر بس نہیں چلتا ہے کروں کیا ورنہ
تو نہیں ہے تو نہیں زیست گوارا مجھ کو

اب کسے چین، کہاں عیش، کدھر بستر خواب
نہیں مخمل بھی کم از بستر خارا مجھ کو

جمعیت:

اس شاعرہ کا ذکر میں اس لیے ضروری سمجھتی ہوں کہ یہ ایک غیر مسلم خاتون ہے۔ باپ انگریز تھا اور کسی انگریز فوجی میجر آرجسٹن کی بیوی تھی۔ بلخی نسوان ہند میں لکھتے ہیں کہ موسیقی سے بھی گہرا لگاؤ رکھتی تھی اور آگرہ کے گویوں کو اس کے لکھے ہوئے گیت ازبر تھے۔

جمعیت تخلص تھا اور شاید نام بھی یہی ہو، آگرہ میں رہتی تھی۔ جمعیت بیٹیوں کی شادیاں بھی اعلیٰ مناصب پر فائز لوگوں سے ہوئیں۔ انگریزی کے علاوہ فارسی اور اردو بھی جانتی تھی اور برج بھاشا پر بھی دسترس تھی۔ رنج لکھتے ہیں کہ:

''برج بھاشا میں ھوریاں دادرے کے بنانے سے بہت رغبت ہے''

شعروشاعری کے ہندوستانی معاشرے پر اثرات کا اندازہ ہم اس بات سے لگا سکتے ہیں کہ ایک بالکل الگ تہذیب وتمدن کا فرد جب کسی جگہ جا کر بس جاتا ہے اور ہر طرف ہر جگہ ایک جیسی بات یا حالات ہوں تو وہ ان کو اپنا لیتا ہے اور اسی رنگ میں ڈھل جاتا ہے اس کی

مثال ہم جمعیت سے لے سکتے ہیں کہ نہ صرف مقامی بولیوں پر دسترس بلکہ وہاں کے فنون کو بھی اپنا لیا۔ جمعیت کی شاعری بالکل مروجہ مضامین اور دستور کے مطابق ہیں۔ اس کے اشعار تذکرے میں موجود باقی شاعرات سے کسی طرح بھی مختلف اور کمتر نہیں ہیں۔

نمونہ کلام:

مقسوم کی خوبی ہے یہ قسمت کا ہے احساں
رہتا ہے خفا مجھ سے جو دلبر کئی دن سے
خدا کے روبرو جانا ندامت مجھ کو بھاری ہے
کوئی نیکی نہ بن آئی اسی کی شرم ساری ہے

۴۔ چندا:

چندا کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ سب سے پہلی صاحب دیوان شاعرہ ہے۔ اس کا نام ماہ لقا ہے۔ بقول بلخی:

''میر عالم دیوان سکندر جاہ والی ملک دکن نے اپنی مثنوی میں
جس حسین شاعرہ کا سراپا لکھا ہے وہ یہی شاعرہ تھی.........''۔

رنج نے چندا کا نام چندا رنڈی لکھا ہے لیکن شفقت رضوی جنہوں نے چندا کا دیوان 1990ء میں مرتب کی اور جس کو مجلس ترقی ادب لاہور نے چھاپا اس کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

''چندا کے حالات زندگی کے بارے میں ادبی مواد ملتا ہے تو وہ
غلام حسین خان جوہر بیدری کی مرتبہ تاریخ دکن موسومہ'' ماہ
نامہ'' اور'' حیات ماہ لقاہ'' مؤلفہ غلام صمدانی خان گوہر ہیں''۔

اس لیے رنج اور بلخی دونوں نے چندا کو ایک طوائف یا بازاری عورت کہا ہے لیکن ایسا نہیں

ہے۔ چندا کے والد کے آباؤ اجداد ترک تھے اور نہایت معزز و اعلیٰ خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ مرزا سلطان نظر شاہی خاندان کی خدمت پر معمور تھے۔ چندا کے نانا کا نام خواجہ محمد حسین تھا۔ چندا کے نانا بہت امیر آدمی تھے ان کی 19 اولادیں تھیں لیکن پانچ بچے زندہ بچے۔ حالات کچھ اس طرح کے ہو گئے کہ چندا کی نانی گجرات سے ہجرت کر کے دیولیہ پہنچی جہاں بھگتیوں کے محلے میں قیام کیا۔ ان بھگتیوں کا پیشہ گانا بجانا تھا۔ لڑکیوں کا ہمسائیوں میں آنا جانا ہوا اور ساتھ ساتھ گانا بھی سیکھانا شروع کر دیا۔ خوبصورتی میں تمام لڑکیاں ایک سے بڑھ کر ایک تھیں۔ جب معاشی حالات بہت بگڑ گئے اور گھر میں بیچنے کے لیے کچھ نہ بچا تو ان لڑکیوں نے محفلوں میں گانا شروع کر دیا اور جلد ہی ان کے حسن اور آواز کی دھوم اردگرد کے علاقوں تک پھیل گئی۔ راجے مہاراجے ان کے طلب گار ہو گئے۔ چندا کی ماں میدا بی بی کو گانے بجانے سے کبھی رغبت نہ رہی لیکن خوبصورتی میں اپنا ثانی نہیں رکھتی تھی۔ جب اس کی شادی سلطان نظر سے ہوئی تو سلطان نظر کی عمر پچیس سال تھی۔ چھپن سال کی عمر میں چندا بی بی پیدا ہوئی اور بے انتہا خوشیاں منائی گئیں۔ چندا کو اس کی خوبصورتی کی وجہ سے چندا کہا گیا۔ چندا کی پیدائش کے بعد میدا بی بی نے دنیا داری چھوڑ دی اور ہر وقت یادالٰہی میں مشغول رہتی۔ چندا کی سوتیلی بہن مہتاب بی بی نے چندا کہ پرورش کی۔

چندا کی پرورش نہایت شاندار طریقے سے ہوئی۔ تمام مروجہ علوم، اردو، فارسی اور عربی جانتی تھی۔ شاعری اور تاریخ اس کے پسندیدہ موضوع تھے۔ گھڑ سواری اور فن حرب کی بھی ماہر تھی۔ چندا ایک غیر معمولی عورت تھی۔ وہ طبعاً خوش مزاج، بذلہ سنج، لطیفہ گو، شوخی پسند، حاضر جواب اور موسیقی کی بھی ماہر تھی۔ نواب میر نظام علی خان آصف جاہ ثانی (چندا کے بہنوئی) نے چندہ سے متاثر ہو کر اس کو مہ لقا بائی کا خطاب دیا۔

شعر و شاعری، موسیقی حسن، سخاوت اور فن تعمیر سے بے انتہا دلچسپی اس کی مقبولیت کا باعث تھی۔ ان شرفاء اور رؤسا کے ساتھ اس کی صحبت رہی جن کی شعر و شاعری

اور موسیقی سے دلچسپی تھی اس لیے بعض لوگ چندا کو طوائف یا رنڈی کہتے ہیں گویا اس کا تعلق کبھی بازار حسن سے نہیں رہا۔

نمونہ کلام

چندا کا پورا دیوان موجود ہے لیکن رنج صرف ایک شعر لکھتے ہیں اور اس شعر کا ذکر بھی کچھ یوں کیا کہ:

''یہ شعر ہاتھ آیا ہے جس کی ردیف نے تو ہم کو خوب ہنسایا ہے''۔[1]

اخلاق سے تو اپنے واقف جہان ھیگا
پر آپ کو غلط کچھ اب تک گمان ھیگا

دیوان سے منتخب کردہ اشعار جن سے اس شاعرہ کے فن کا اندازہ بخوبی کیا جا سکتا ہے۔

نہیں ممکن رہیں وحشت زدہ پھر سب کو ہوش آئے
طرف بستی کے یہ دیوانہ گر صحرا بدوش آئے

غور کیجیے تو ہیں پرنور جمادات و نباتات
نہ ترے جلوے کا ہے ذات بشر میں غوطہ

۵۔ دلہن:

دلہن بیگم نام تھا اور تخلص دلہن ہی تھا لیکن نواب بیگم و بہو بیگم کے نام سے مشہور تھی۔ خوبصورت اور نیک سیرت خاتون تھیں۔ گھریلو خاتون تھیں لیکن شعری ذوق بہت اعلیٰ ہے۔

نمونہ کلام

۱۔ حکیم فصیح الدین رنج، بہارستان ناز۔ ص 129۔

بہا ہے پھوٹ کے آنکھوں سے آبلہ دل کا
تری کی راہ سے جاتا ہے قافلہ دل کا

مت کرو فکر عمارت کی کوئی زیر فلک
خانۂ دل جو گرا ہو اسے تعمیر کرو

۶۔ حجاب

فصیح الدین رنج کہتے ہیں کہ بذات خود میں اس شاعرہ کو نہیں جانتا لیکن طرز بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ اچھی طبعیت اور ذوق کی مالک ہیں۔ ایک چھوٹا سا دیوان بھی ہے۔فن موسیقی میں بھی مہارت رکھتی تھی۔ عمر ابھی صرف انیس سال ہے۔ رنج کہتے ہیں:

''سلامتی سے عمر میں ابھی انیسویں سال کی گرہ پڑی ہے، شاعری کے رستے میں قدم تو رکھا ہے مگر سنبھل کر چلیں، یہ منزل کڑی ہے۔ پہلے ہم سے گداختہ دلوں سے اپنا دل لگائیں معشوقی کو بالائے طاق رکھیں۔ عاشق بن جائیں''۔

حجاب کا کلام دیگر شاعرات سے منفرد اور بہتر ہے کیونکہ اس دور کی شاعری کے موضوعات پر شاعرہ کے ہاں یکساں ملتے ہیں اور الفاظ کا استعمال بھی ایک سا ہے لیکن حجاب کے کلام پر کسی پختہ مرد شاعر کا گمان ہوتا ہے اور عمر کے اس دور میں اتنا پختہ کلام اس کے روشن مستقبل کی دلیل ہے۔

نمونہ کلام

کرتے ہو قتل بوالہوسوں کو غضب ہے یہ
سمجھتے ہو تم مگر کوئی عاشق یہاں نہیں

ہم بھی خرید لیتے ترے ظلم کے لیے
بازار دھر میں کوئی دل کی دکاں نہیں

بہار آئی ہے سامان چمن بندی ہے گلشن میں
شفق پھولی ہے عکس گل ہے نظارے کے دامن میں

۷۔ گوہر:

گوہر نام بھی اور تخلص بھی تھا۔ سلطان پور میں پیدا ہوئی اور برتاب گڑھ میں رہائش پذیر رہی۔ سلطان پور کے مدرسے سے اردو اور فارسی کی تعلیم حاصل کی۔ نثر اور شاعری کی بہت سی کتابیں پڑھیں۔ کچھ انگریزی تعلیم بھی حاصل کی اس طرح اپنی ہمعصر اور پرانی شاعرات کے مقابلے میں زیادہ تعلیم یافتہ تھی۔

تعلیم کے بعد شعر و شاعری شروع کی۔ آغاز میں حافظ مجاہد حسین سے اصلاح لیتی رہی۔ 1877ء میں کسی ٹھاکر سے شادی کر لی لیکن بعد میں اس کو چھوڑ دیا۔ گلوکاری کا بھی شوق تھا۔ گویا ایک اچھی اور تعلیم یافتہ شاعرہ تھی۔

نمونہ کلام

امتحان وفا تو ہو گا ہی
تم بھی ہو اور یار ہم بھی ہیں

بس اٹھ گئی رسم دل لگی کی
روئے وہ جو بات کی ہنسی کی

۸۔ ناز

بندی جان نام تھا اور تخلص ناز۔ عظیم آباد کی طوائف ہے اور یہی اس کا شہر بھی تھا۔ خوبصورت شکل وصورت کی مالک تھی۔ حکیم آغا حسن صاحب کی شاگرد تھی۔ بہت اچھی گلوکارہ اور موسیقارہ بھی تھی۔ موسیقی کے علم میں اتنی مہارت رکھتی تھی کہ بڑے بڑے اساتذہ کی اصلاح کیا کرتی تھی۔ تعلیم یافتہ تھی اور اردو، انگریزی اور فارسی پر عبور حاصل تھا۔ شاعری اور موسیقی کے علاوہ سلائی کڑھائی کی ماہر تھی۔ بہت سی لڑکیوں نے اس سے سینا پرونا سیکھا۔

نمونہ کلام

ان کی محفل میں کہاں ہم سے غریبوں کا گزر
دیکھ لیتے ہیں مگر راہ میں آتے جاتے

چھوڑ کر اپنی بادشاہی کو
تیرے در پر فقیر ہو بیٹھے

۞۞۞

کتابیات

۱۔ فصیح الدین بلخی، ''تذکرہ نسوان ہند''، شمسی پریس پٹنہ سٹی، س۔ن۔

۲۔ فصیح الدین رنج حکیم، ''بہارستان ناز''، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ لاہور، طبع اول 1864ء، طبع دوم 1869ء، طبع سوم 1886ء۔
(تینوں بار دار العلوم میرٹھ سے طبع ہوا)۔

۳۔ نیاز فتحپوری، مدیر اعلیٰ ''نگار پاکستان'' (سالنامہ) انٹرنیشنل پریس کراچی، 1964ء۔

محمد ادریس چیمہ

''مسدس کریما''
معاصر قلمی نسخے سے تقابلی مطالعہ

نظیر اکبرآبادی ہندوستان کے واحد جمہوری شاعر، سماج کے باکمال عکاس ہونے کے ساتھ ساتھ جدید شاعری کے موجد بھی کہلاتے ہیں۔ نظیر کی نظموں میں جہاں 'عددی' کثرت پائی جاتی ہے وہاں 'موضوعی' تنوع بھی ہے۔ نظیر کی ظرافت جہاں اپنی منفرد شان رکھتی ہے وہاں سنجیدہ کلام بھی اپنی مثال آپ ہے۔

تضمین کریمائے سعدی بصورتِ مسدس نظیر اکبرآبادی کی ایسی شاہکار نظم ہے جس میں انہوں نے سعدی کے اسلوب کو اپنی شاعری میں ضم کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کے آہنگ کو اپنے اندر سمویا ہے۔

یہ مسدّس نظیر کے کلیات مرتبہ عبدالباری آسی (مرحوم) میں بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ مختلف احباب نے اس مسدس کو الگ طور پر بھی مرتب کیا ہے جن میں سے ایک نسخہ بابو چرنجی لال مرحوم نے ماہ مارچ ۱۸۹۰ء مطابق ماہ رجب المرجب ۱۳۰۷ھ میں چھپوایا۔

زیرِ نظر مخطوطہ جو کہ ۱۲۵۲ھ کا کتابت شدہ ہے، مصنف نظیر اکبرآبادی کے انتقال ۱۲۴۶ھ کے صرف ۶ سال بعد کتابت کیا گیا ہے اس لحاظ سے اقدم الکتابت نسخہ ہے۔

اصل مخطوطہ خورشید احمد خاں سابق مالک بلند مرکز و مرکز اخبار اسلام آباد کے گھر ہے جنہوں نے اپنی والدہ کی یاد میں مخطوطات اور نادر کتب کی ایک لائبریری قائم کی ہے جس کا نام مخدوم لائبریری ہے۔ یہ لائبریری ان کی رہائش گاہ واقع F-7/6 میں موجود ہے۔

تقطیع ۲۲٫۷ x ۱۳٫۷ س م، سطور ۱۳، ۵۶ صفحات، شنگرفی و لاجوردی جداول، ۶ عدد رنگین تصاویر، ایک چھوٹی رنگین لوح، تاریخِ ایامِ کتابت ۱۷ جمادی الثانی ۱۲۵۲ھ اور محل کتابت جے پور درج ہے۔ کاتب کا نام ندارد ہے۔

بقول ڈاکٹر گوہر نوشاہی مخطوطے کے آخر میں درج یہ تمام معلومات اردو کے نامور محقق جناب خلیل الرحمٰن داؤدی مرحوم کے قلم سے ہیں۔

یوں معلوم ہوتا ہے کہ مخطوطہ مختلف لوگوں کی ملکیت رہا۔ مخطوطے کے آخر میں یہ عبارت تحریر ہے:

> ''تمت تمام شد، کار من نظام شد، بتاریخ ہفدہم (۱۷) شہر جمادی الثانی ۱۲۵۲ھ تحریر بوقت سہ پہر در بلدہ جے پور صورت اتمام پذیرفت فقط تمام شد کتاب۔ این براہ میانصاحب ....''

اس کے بعد دوسرے قلم سے تحریر ہے:

> ''مالک ایں کتاب احقر الدارین تفضل حسین ولد تجمل حسین ساکن سجیت پرگنہ بھوج پور۔''

تصحیح متن کی اہمیت کے پیش نظر اس متن کو مرتب کرنے میں بہت غور وفکر سے کام لیا گیا ہے اور چونکہ یہ مصنف کے عہد کا قلمی نسخہ اس لحاظ سے قابل ترجیح ہے۔

اس نسخہ کو مرتب کرتے ہوئے اس دور کے املا کے بارے میں بھی چند معلومات حاصل ہوئیں مثلاً حرف علت کے بعد نون غنہ کا اضافہ جیسے ''دنیاں'' لکھا جاتا تھا۔ 'ڑ' کو 'ڈ' لکھتے تھے اور 'ڑ' پڑھتے تھے۔ 'یہ' کو 'یہہ' لکھتے تھے 'گ' کو 'ک' لکھتے تھے۔ یائے مجہول اور یائے معروف کا فرق واضح نہیں کیا جاتا تھا۔ اُس کو 'اُوس' اور اُن کو 'اُون' لکھتے تھے۔

اس مخطوطے کا موازنہ عبدالباری آسی مرحوم کے مرتب کردہ کلیات جو کہ نولکشور لکھنؤ سے ۱۹۲۵ء میں شائع ہوا، سے بھی کیا گیا اور جناب بابو چرنجی لال مرحوم کے مرتب

کردہ نسخہ جسے منشی جگناتھ نے ماہ مارچ ۱۸۹۰ء میں شائع کیا، سے بھی کیا گیا ہے۔

بابو چرنجی لال کا مطبوعہ متن بخط مخطوطہ ہی ہے۔ جس میں سے کو 'سی'، اے کو ای، اٹھایا کو اوٹھایا، ساختے کو ساختی، اُس پر کو اوسپر، جھک کر کو جھکر وغیرہ لکھا ہے۔

جبکہ آسی کا مرتب کردہ کلیات جدید املا میں ہے۔ چونکہ مخطوطہ معاصر مصنف ہے اس لیے بنیادی نسخہ ہونے کا اہل ہے۔ اس لیے اسی کو ہی بنیادی اہمیت دی گئی ہے لیکن متذکرہ بالا دونوں نسخوں کے اختلاف کو حواشی میں درج کر دیا گیا ہے۔

نسخہ آسی کو سہولت کے لیے 'آ' اور چرنجی لال کے نسخہ کو 'چ' لکھا گیا ہے۔

•••○•○•••

مسدس کریما

سدا دل سے اے مومن پاک باز وضو کر کے پڑھ[1] پنج وقتی[2] نماز
بوقت مناجات با صد نیاز یہ کہہ اپنے ہاتھوں کو کر کر[3] دراز
کریما بہ بخشائے بر حال ما
کہ ہستم اسیر کمند ہوا

الٰہی تو ستار و غفار ہے میرا یاں گناہوں کا انبار ہے
نہ حامی کوئی نہ مددگار ہے اب اس بیکسی میں تو ہی یار ہے
ندارم غیر از تو فریاد رس
توئی عاصیاں را خطا بخش بس

ہوئے جرم مجھ[4] سے صغیر و کبیر پڑا ہوں گناہوں میں ہو کر اسیر[5]
تو ہیگا علی کل شیءٍ قدیر کہے کی کو لب یا علیم و خبیر[6]
نگہدار ما را ز راہ خطا
خطا در گذار و صوابم نما

---

۱ مغلیہ دور سے سرسید کے عہد تک 'ڑ' بولتے تھے اور 'ڈ' لکھتے تھے۔ ق: ڈ

۲ نسخہ 'ق' میں 'وقت' لکھا ہے جو کہ سہو کتابت ہے۔

۳ نسخہ 'آ' و 'چ': ''کر کے'' لکھا ہے جو کہ زبان کو تبدیل کرنے کی کوشش ہے۔

۴ نسخہ 'آ' و 'چ': تجھ لکھا ہے۔

۵ نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں لکھا ہے ''پڑا ہے تو دامِ گنہ میں اسیر''

۶ نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یہ ہے ؎ ذرا خواب غفلت سے چونک اے نظیر
دعا مانگ جلد اور کہہ اے خبیر

تیرا دوست ہے وہ جو خیرالورا محمدؐ نبی مالک دوسرا
کہاں وصف ہو مجھ سے اس کا ادا ولیکن ہے میری یہ[1] التجا

زباں تا بود در دہاں جائے گیر
ثنائے محمدؐ بود دل پذیر

وہ شاہِ دوعالم امیر امم بنے واسطے جس کے لوح و قلم
[2] ملائک چومیں جس کے ہر دم قدم کروں رتبہ اسکا میں کیا کیا[3] رقم

حبیبِ خدا اشرفِ انبیا
کہ عرشِ مجیدش بود متکا

اگرچہ وہ پیدا ہوا خاک پر گیا خاک سے پھر وہ افلاک پر
مرا جی فدا اس تنِ پاک پر تصدق ہوں میں اس کے فتراک پر

سوارِ جہاں گیر یکراں براق
کہ بگذشت از قصرِ نیلی رواق

سفیدی نے ڈالا سیاہی کو دھو گئی نہ لڑکپن کی تجھ من[4] سے بو
[5] چل اے مست اب تک تو ہشیار ہو یہ کیا قہر ہے اے دل زشت خو

چہل سال عمرِ عزیزت گذشت
مزاج تو از حالِ طفلی نہ گشت

---

[1] نسخہ 'آ' و'چ': ''یہی'' لکھا ہے۔

[2] نسخہ 'آ' و'چ': مصرعہ یوں ہے''سدا جس کے چومیں ملائک قدم''

[3] نسخہ 'آ' میں 'کیونکر' رقم ہے۔

[4] نسخہ 'آ' و'چ': ''میں'' لکھا ہے۔شاید اصلاح زبان کی کوشش ہے۔

[5] نسخہ 'آ' و'چ': مصرع یوں ہے''ذرا اب تو اے مست ہشیار ہو''

کیا تو نے نامہ عمل کا سیاہ اٹھایا نہ دنیا سے کچھ زاد راہ
تجھے اپنی غفلت پہ ہے کچھ[1] نگاہ [2]غرض اور میں کیا کہوں تجھ سے[3] آہ

همه با هوا و هوس[4] ساختی
دمے با مصالح نہ پرداختی

رہا عمر بھر تو گنہ میں اسیر کر اب کچھ رہائی کی فکر ایک شریر[5]
کمانِ اجل نت لگائے ہے تیر اگر کچھ سمجھ ہے تو پھر کر نظیر

مکن تکیہ بر عمر ناپائیدار
مباش ایمن از بازیِ روزگار

کرم کی میں کیا کیا کہوں خوبیاں کرم کے ہیں مداح اہل جہاں
کرم ہے نکو نامیِ جاوداں جو کچھ فہم ہے تو یہ تحقیق جان

دلا ہر کہ بنہاد خوانِ کرم
بشد نامدارِ جہانِ کرم

کرم میں وہ خوبی ہے اے مہرباں کہ ہوتا ہے[6] جس کا ہر اک جا بیاں
زباں سے رقم سے قلم سے میاں کرے[7] تو کرم تو یہ تحقیق جان

کرم نامدار جہانت کند
کرم کام گارِ امانت کند

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': "کچھ ہے" لکھا گیا ہے۔

[2] 'ق': یہ مصرعہ سہوِ کتابت کی نذر ہو گیا ہے۔ موجودہ ترتیب آ سی کے مطابق ہے۔

[3] نسخہ 'چ': تجھ کو

[4] نسخہ 'آ': 'ہواو' درج ہے۔ نسخہ 'چ': ماہواوہوس

[5] نسخہ 'ق': نظیر لکھا ہے جبکہ اس کے سامنے حاشیے پر شریر لکھا ہے۔

[6] نسخہ 'ق': "ہے" سہو کتابت سے درج ہونے سے رہ گیا ہے۔

[7] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں ہے "کیا کر کرم اور یقیں اس کو جان"

کرم کی بہت خوب ہے رسم و راہ   کرم کی ہر اک وقت ہے واہ واہ
کرم سے ہے عیش و طرب عزّ و جاہ   یہ بیشک ہے اے صاحب دستگاہ[1]

کرم مایۂ شادمانی بود
کرم حاصلِ زندگانی بود

کرم یاں جنھوں نے کیا ہے مدام   وہی سو بزرگی سے ہیں نیکنام[2]
انھیں لوگ کرتے ہیں جھک کر سلام   کرم کا نہایت بڑا ہے مقام

ورائے کرم در جہاں کار نیست
وزیں گرم تر ، ہیچ بازار نیست

کرم جس کو دنیا میں آیا پسند[3]   ہوئے ہیں جہاں میں وہی سربلند
کرم کا ہے پیشہ[4] بہت ارجمند   جہاں تک ہو تجھ سے تو اے ہوشمند[5]

دل عالمے از کرم تازہ دار
جہانرا زبخشش پر آوازہ دار

کرم میں جو رکھتے ہیں اپنا قیام   تو ان کا ہی رہتا ہے دنیا میں نام
نظیر اب تجھے بھی یہ لازم ہے کام   گھڑی ، پہر ، دن رات اور صبح و شام

ہمہ وقت شو در کرم مستقیم
کہ ہست آفرینندۂ جان کریم

---

1 نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے "کرم سے ہے سب رتبہ و دستگاہ"
2 نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں درج ہے "ہوئے ہیں بزرگی سے وہ نیکنام"
3 نسخہ 'آ' و 'چ': یوں درج ہے "کرم سب کو دنیا میں آیا پسند"
4 نسخہ 'آ' و 'چ': "رتبہ" لکھا ہے۔
5 نسخہ 'آ' و 'چ': "کرم کر سدا گر ہے تو ہوش مند" رقم ہوا ہے۔

سخاوت کی دنیا میں ہے جس کو چاہ تو اسپر نہایت ہے فضلِ اِلٰہ
[1]بڑے طالع اس کے ہیں رفعت پناہ یہی بیت ہے اس سخن کی گواہ

سخاوت کند نیک بخت اختیار
کہ مرد از سخاوت شود بختیار

خدا نے اگر تجھ کو زر ہے دیا تو کھا تو بھی اور غیر کو بھی کھلا
[2]جو ہونا ہے تجھ کو بھی اہل عطا تو مقدور تک اپنے اے دلربا

بلطف و سخاوت جہانگیر باش
در اقلیم لطف و سخا میر باش

[3]خدا کی عنایت ہے جس کے اوپر سخاوت کا وہ سیکھتا ہے ہنر
بڑی قدر ہے اس کی اے بہرہ ور [4]اسی سے نظر اس کے دینے پہ کر

سخاوت بود کار صاحبدلاں
سخاوت بود پیشۂ مقبلاں

[5]سخی جب تو دنیا میں ہوگا میاں تو سب عیب تیرے رہیں گے نہاں
[6]کوئی نہ تجھ کو ستاویگا یاں [7]یقیں کر یہی دل میں ایک مہرباں

سخاوت مسِ عیب را کیمیا ست
سخاوت ہمہ درد ہا را دوا ست

---

1. نسخہ 'آ' و 'ج': یہ مصرعہ یوں درج ہے "ہوا وہ خلائق میں باعز و جاہ"
2. نسخہ 'آ' و 'ج': "جو چاہے کہ ہووے ز اہل عطا" درج ہے۔
3. نسخہ 'آ' و 'ج': "خدا کی عنایت ہے جس شخص پر" لکھا ہے۔
4. نسخہ 'آ' و 'ج': "سخاوت کرے جو ہے صاحب نظر" لکھا گیا ہے۔
5. نسخہ 'آ' و 'ج': "ہمیشہ سخاوت کر اے مہرباں" تحریر ہوا ہے۔
6. نسخہ 'آ' و 'ج': "ستاوے گا تجھ کو نہ کوئی یہاں" لکھا ہے۔
7. نسخہ 'آ' و 'ج': "نہیں کہہ گیا سعدی خوش بیاں"

سخاوت جو کرتے ہیں یاں اختیار	تو ہیں[1] وہ جہاں میں بڑے ہوشیار
نظیر اب ہو تو بھی سعادت شعار	بھلا اپنا چاہے تو اے دوستدار[2]

مشو ناتواں از سخاوت بری
کہ گوے بہی از سخاوت بری

بخیلی کا پیشہ ہے جس نے لیا	وہ ہوتا ہے یاں گنج کا اژدہا
نہیں اس کو دولت سے ملتا مزا	یہ نکتہ ہے اہل خرد نے کہا[3]

اگر چرخ گردد بکام بخیل
در اقبال باشد غلام بخیل

سوا اس کے یہ بھی کیا ہے رقم	کہ نام اس کا لیتے نہیں صبح دم
نجس[4] اس کا کہتے ہیں دام و درم[5]	[6] سمجھتے ہیں دریوزہ اس سے بھی کم

اگر در کفش گنج قاروں تر است[7]
دگر تا بعش ربع مسکوں تر است

جو حشمت بڑی اس نے پائی ہے یاں	[8] دگر دولت و مال ہے اس کے ہاں
تو اس میں بزرگوں کا ہے یہ بیاں	اگر تجھ کو حاجت ہے تو بھی میاں

مکن التفاتے بمال بخیل
مبر نام مال و منال بخیل

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''وہی ہیں'' درج ہے۔
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کہ راضی تجی سے ہے پروردگار''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ؎ نہیں اس کے ملنے میں ہے فائدا	کنارہ ہے سب صورتوں میں روا
[4] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے ''نجش'' لکھا ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں لکھا ہے ''نجس اس کو کہتے ہیں اہلِ کرم''
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''سمجھتے ہیں دریوزہ گر سے بھی کم'' درج ہے۔
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''بود'' لکھا ہے۔
[8] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ملے اس کو گر دولتِ جاوداں''

وہ دنیا میں کوئی بڑا مال دار[1] ولیکن وہ نظروں میں ہے بے وقار
ذلیل اس کو کہتے ہیں اور زشت خوار[2] نہیں قدر اس کی کچھ اے ہوشیار[3]

بخیل ارچہ باشد تونگر بمال
بخواری چو مفلس خورد گوشمال

اگرچہ عبادت ہے اس کا چلن ریاضت میں کھینچے ہے رنج و محن
بڑے زہد کرتا ہے دل سے کٹھن ولے شاہد اس کا یہی ہے سخن

بخیل ار بود زاہد[4] بحر و بر
بہشتے نہ باشد بحکم خبر

جو زر ہے[5] تیرے پاس اے مہرباں تو کر عیش و عشرت خوش ہو کے یاں[6]
بخیلی میں ہووے گا تیرا زیاں نظیر اس سخن کو تو تحقیق جان

بخیاں زاموال بر می خورند
بخیلاں غمِ سیم[7] و زر می خورند

تواضع کی خوبی ہو کیا کیا بیاں یہ پستی بلندی کی ہے نردباں
جو کرتا ہے رسم تواضع عیاں اسے دوست رکھتے ہیں اہلِ جہاں

دلا گر تواضع کنی اختیار
شود خلق دنیا تُرا دوستدار

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': "وہ ہے گو جہاں میں بڑا مالدار"
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': "ذلیل اس کو کہتے ہیں سب اور خوار"
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': "کچھ اس کی نہیں قدر ایک ہوشیار"
[4] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے "زاہد و بحر و بر" درج ہے۔
[5] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے "سے" لکھا ہے۔
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': "تو خرچ اس کو کر راہ حق میں میاں"
[7] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت کی وجہ سے "غم و سیم زر" لکھا گیا ہے۔

جو چاہے ملیں تجکو اخلاص مند تو کر یاں تواضع کی باتیں دو چند[1]
[2]جنہیں دل سے ہے دوستدار(ی) پسند انہوں نے کیا ہے یہ نکتہ بلند

تواضع بود مایۂ دوستی
کہ عالی بود پایۂ دوستی

اگر ہے تیرے دل میں یہ مدعا کہ عالم میں رتبہ ہو میرا[3] بڑا
[4]تواضع کیا کر تو بھی دلربا ہر اک اہل معنی نے یوں ہے کہا

تواضع کند مرد را سرفراز
تواضع بود سروراں را طراز

بدن تو نے پایا جو انسان کا تو ہرگز نہ کر کام[5] حیوان کا
[6]ترے اِنس ہونے کا یاں شان کا تواضع ہی باعث ہے پہچان کا

تواضع کند ہر کہ ہست آدمی
نزیبد ز مردم بجز آدمی

بڑی یوں تو دولت کی ہیں خوبیاں ولے ہے تواضع کی وہ عز و شاں
کہ یاں زیب[7] اور سیر فردوس واں کہا ہے بزرگوں نے اے مہرباں

تواضع کلید در جنت است
سرفرازی و جاہ را زینت است

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں لکھا ہے "تواضع کی کر ان سے باتیں دو چند"

[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ؎ "کہ آویں ترے کام سب کو پسند بزرگوں کا ہے یہ کلام بلند"

[3] نسخہ 'آ' و 'چ' میں "تیرا ہو" لکھا ہے۔

[4] نسخہ 'آ' و 'چ' میں مصرعہ یوں ہے "کیا کر تواضع یہی ہے بھلا"

[5] نسخہ 'آ' و 'چ' میں "کار" درج ہے۔

[6] نسخہ 'آ' و 'چ' میں شعر یوں درج ہے ؎ "تکبر تو ہے کام شیطان کا تواضع ہے باعث تری شان کا"

[7] نسخہ 'آ' و 'چ' میں "نام" لکھا ہے۔

تواضع اگرچہ کریگا تو یار[1] بڑھے گا ترا سب میں عز و وقار
دکھا دے دین کی یہ تجھ کو بہار (کذا)[2] یہ معنی ہیں اس[3] بیت کے آشکار

تواضع بود حرمت افزاے تو
کند در بہشت بریں جاے تو

[4]اگر ہے جہاں میں تو حشمت پناہ تو اس میں بڑھے گا تیرا عز و شاں
تواضع ہے خورشید اور تو ہے ماہ یقین کر یہی دل میں تو بے اشتباہ

تواضع زیادت کند جاہ را
کہ از مہر پرتو بود ماہ را

اگر چاہیے تجکو یاں اعتبار بزرگی ملے اور بڑھے افتخار
کریں تجکو دل سے ہر اک وقت[5] پیار تو اس کو یقین جان اے غمگسار

تواضع عزیزت کند در جہاں
گرامی شوی پیش دلہا چو جاں

دل اپنے میں تخم تواضع کو بو عمل کی تیرے کشت[6] تب سبز ہو
تواضع بغیر ایک دم کو نہ ہو یہی یاد رکھ دل میں اک[7] نیک خو

کسے را کہ عادت تواضع بود
زجاہ و جلالش تمتع بود

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''تواضع اگر ہوگا تیرا شعار''

[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''تواضع کو مت چھوڑ اے ہوشیار''

[3] نسخہ 'ق' میں ''اس'' سہو کتابت سے رہ گیا ہے۔

[4] نسخہ 'آ' و 'چ': دونوں اشعار یوں ہیں: اگر ہے جہاں میں تجھے دستگاہ تواضع پہ لازم ہے ہردم نگاہ
تواضع سے بڑھتی ہے توقیر و جاہ یقیں کر تو ہے قول سعدی گواہ

[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''شخص'' درج ہے۔

[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کھیت'' لکھا ہے۔

[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''اے'' تحریر ہوا ہے۔

ملے تجھ سے جو اس سے جھک کر تو مل　　کھلا غنچۂ دل کو اور تو بھی کھل
تواضع کو رکھ ہر گھڑی[1] متصل　　جو چاہے بلندی تو صاف دل[2]

تواضع مدار از خلائق دریغ
کہ گردن ازاں برکشیدی[3] چو تیغ

[4] ملا ہے جنہیں عقل میں امتیاز　　وہی جھکتے رہتے ہیں باصد نیاز[4]
ثمر سے ہے ڈالی کو جھکنے میں ناز　　اسی بات میں سب پہ کھلتا ہے راز

تواضع کند ہوشمند گزیں
نہند شاخ پُرمیوہ سر بر زمیں

نہیں پاس رکھتا جو یاں سیم و زر　　اور اس میں تواضع کا ہے کچھ اثر
[5] بھلا اس کو کہتے ہیں شام و سحر　　بڑی خوبی اسکی ہے اس میں مگر

کسے را کہ گردن کشی در سر است
تواضع از و یافتن خوش تر است[6]

تواضع جو کرتا ہے اس جا امیر　　انہیں[7] نیک کہتے ہیں خورد و کبیر
وہ ہوتے ہیں ہر جا[8] بہت دلپذیر　　جو دیکھا تو سچ ہے یہ بات اے نظیر

تواضع زگردن فرازاں نکوست
گدا گر تواضع کند خوئے اوست

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہر گھڑی'' کی جگہ ''آپ سے'' ہے۔
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''بلندی اسی میں ہے اے صاف دل''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ''برکشیدی چو'' کی بجائے ''ہر کشی ہچو'' لکھا ہے۔
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ شعر یوں ہے ''ملی جن کو ہے عقل میں امتیاز　وہی جھکتے ہیں سب سے باصد نیاز''
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے ''اسے لوگ کہتے ہیں نیکو سیر　ولے قول سعدی ہے اے پر گہر''
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ بند نیچے والے بند کے بعد ہے۔
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں ہے ''وہ ہیں نیک پیش صغیر و کبیر''
[8] نسخہ 'آ' و 'چ': ''سب کے'' ہے۔

تکبر جو کرتا ہے یاں ہر گھڑی وہ کھینچے ہے آخر کو شرمندگی
تکبر سے ہے ربط بے دانشی اگر تو ہے غافل تو بھولے (سے) بھی

تکبر مکن زینہار اے پسر
کہ روزے زدستش در آئے بسر

تکبر جو کرتا ہے یاں اختیار وہ رہتا ہے لوگوں کی نظروں میں خوار
خطر[1] اس سے رکھتے ہیں اہلِ وقار یہی یاد رکھ دل میں اے ہوشیار

کسے را کہ خصلت تکبر بود
سرش پُرغرور از تصور بود

تکبر سے ہوتا ہے جو آشنا ! وہ بیگانہ عقل ہے دائما[2]
تکبر سے کر خوف اے پارسا تکبر کی[3] زشتی کہوں تا کجا

تکبر عزازیل را خوار کرد
بزندانِ لعنت گرفتار کرد

[4] بہت کھینچتا ہے وہ اپنے تئیں ولیکن یقین ہے یہ اے ہمنشیں
جو ناداں[5] ہیں واقف وہ اس سے نہیں وہ گرتا ہے آخر بروئے زمیں

تکبر بود عادت جاہلاں
تکبر نیاید ز صاحب دلاں

---

1. نسخہ 'آ' و 'چ': ''حذر'' تحریر ہوا ہے۔
2. مخطوطہ بوسیدہ ہونے کی وجہ سے موجود شکل آ سی کے مطابق ہے۔
3. نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''تکبر کی زشتی کہوں تا کجا'' نسخہ 'ق': ''سے'' سہو کتابت سے درج ہے۔
4. نسخہ 'چ': مصرعوں کی ترتیب یوں ہے: بہت کھینچتا ہے جو اپنے تئیں
وہ گرتا ہے آخر بروئے زمیں
جو ناداں ہیں واقف وہ اس سے نہیں
ولیکن یقیں جان اے ہمنشیں
5. نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے ''دانائے'' لکھا ہے۔

جنہیں عقل اور ہوش کا ہے کمال[1] وہ رکھتے ہیں یاں عاجزی کے خصال
نہیں چلتے ہرگز تکبر کی چال میاں[2] اس سخن کی یہی ہے مثال

تکبر ز دانا بود ناپسند
غریب آید ایں معنی از ہوشمند[3]

[4] تکبر کی اے یار مت راہ چل یہ رفتار مکنت (کذا) سے ہے پر خلل
تکبر نہ کر او میاں ایک پل یہ نکتہ بزرگوں کا ہے برمحل

تکبر بود مایۂ مدبری
تکبر بود اصل بد گوہری[4]

تکبر کی جتنی قباحت ہے یاں[5] سنا تو نے کچھ کچھ تو اس کا بیاں
سمجھ بوجھ کر مت کر اپنا زیاں نظیر اس تعجب میں ہے او میاں[6]

نہ دانم[7] تکبر چرا می کنی
خطا میکنی و خطا می کنی

جسے دولتِ علم کہتے ہیں یاں وہی دولتِ بے خطر ہے میاں
ہوس اور شوکت تو مت کر اے جاں جو چاہے فضیلت تو سن مہرباں[8]

بنی آدم از علم باید کمال
نہ از حشمت و جاہ[9] و مال و منال

---

1. نسخہ 'آ' و 'چ': ''خیال'' درج ہے۔
2. نسخہ 'آ' و 'چ': ''یہاں'' لکھا ہے۔
3. نسخہ 'آ' و 'چ' میں رقم نہیں ہے۔ اس کی جگہ ''تکبر بود مایۂ مدبری تکبر بود اصل بدگوہری'' درج ہے۔
4. اس بند کے پہلے دو شعر نسخہ 'آ' و 'چ' میں نہیں ہیں۔
5. نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ نہیں ہے۔ اس کی جگہ ''تکبر کی زشتی ہے سب پر عیاں'' رقم ہے۔
6. نسخہ 'آ' و 'چ': ''نظیر اب تعجب ہے یہ درمیاں'' لکھا ہے۔
7. نسخہ 'آ' و 'چ': ''چودانی'' لکھا ہے۔
8. نسخہ 'آ' و 'چ': اس شعر کی جگہ یوں لکھا ہے ''نہ کر جہل پڑھ دل سے اے مہرباں کہ ہے علم ہی دولتِ جاوداں''
9. نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے 'و' درج نہیں۔

فضائل کی تجھ کو اگر ہے ہوس　　تو پیری تلک علم سے کر نہ بس[1]
وگر معرفت چاہے اے نکتہ رس　　تو ہر حال میں ہر گھڑی ہر نفس

چو شمع از پے علم باید گداخت
کہ بے علم نتواں خدا را شناخت

تجھے علم تحصیل کرنا ہے یاں　　تلاش اسکی رکھتے ہیں بہتر میاں[2]
اسی کی تو خواہش میں رہ ہر زماں　　اسی سے یقین جاں اے مہرباں[3]

طلب کردن علم شد برتو فرض
دگر واجبت از پیش قطع ارض[4]

یہ کچھ[5] دولت علم کا ہے اثر　　کرے خرچ اس کو جو شام و سحر
بڑھے دمبدم اور رہے بے خطر　　جو بے علم ہے کیا وہ جانے[6] مگر

خرد مند باشد طلب گار علم
کہ گرم است پیوستہ بازار علم

اسی فن کو کہتے ہیں کسب کمال　　اسی کی کتابوں میں ہے قیل و قال
اسی سے دلائل اسی سے مثال　　تو لازم ہے یوں ایک خرد اشتمال[7]

برو دامن علم گیر استوار
کہ علمت رساند بہ دارالقرار

---

1. نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں ہے ''پڑھا کرتو اور علم سے کر نہ بس''
2. نسخہ 'آ' و 'چ': یوں درج ہے ''تلاش اس کی ہے فرض تجھ پر میاں''
3. نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں درج ہے ''یقین جان لے اس کو اے مہرباں''
4. نسخہ 'ق' سہو کاتب، ''دگر واجب از پیش قطع تو عرض''
5. نسخہ 'آ' و 'چ': ''یہ کچھ'' کی جگہ ''عجب'' رقم ہوا ہے۔
6. نسخہ 'آ' و 'چ': ''سمجھے'' لکھا ہے۔
7. نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہمایوں خصال'' لکھا ہے۔

اسی سے حقائق کی تقریر ہے　　اسی سے معارف کی تحریر ہے
یہی نیک بختی کی جاگیر ہے　　اسی سے معانی کی تفسیر[1] ہے

کسے را کہ شد در ازل بختیار
طلب کردن علم کرد اختیار

امیری جو کرنی ہے تو علم پڑھ　　فقیری جو کرنی[2] ہے تو علم پڑھ
جو کرنی دبیری ہے تو علم پڑھ[3]　　وزیری جو کرنی ہے تو علم پڑھ

ترا علم در دین و دنیا تمام
کہ کارِ تو از علم گیرد نظام

بزرگی کی چہرے پہ تنویر ہے　　جسے علم ہے اس کی توقیر ہے[4]
نظیر اب یہی نیک تدبیر ہے　　جو بے علم ہے اس کی تحقیر ہے

میاموز جز علم گر عاقلی
کہ بے علم بودن بود غافلی

انہیں لوگ کہتے ہیں جاہل سدا　　نہیں علم یاں کچھ جنھوں نے پڑھا[5]
غرض ان کے نزدیک ہرگز نہ جا　　نہیں بیٹھنا پاس ان کے روا[6]

دلا گر خرد مندی و ہوشیار
مکن صحبت جاہلاں اختیار

---

[1] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے ''تقریر'' لکھا ہے۔
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کرتا ہے'' لکھا ہے۔ نسخہ 'ق' ''ہیں'' سہو کتابت یا مقامی تلفظ۔
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''دبیری جو کرتا ہے تو علم پڑھ''
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''یہی علم بس سب کی توقیر ہے''
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ ایسے ہے ''نہیں علم ہے یاں جنھوں نے پڑھا''
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''نہیں بیٹھ تو پاس ان کے ذرا''

جو جاہل ہے اس کے نہ جا متصل نہ اس کے سخن سے تو جوں غنچہ کھل
سدا دور ہو اس سے ہرگز نہ مل جو چاہے بزرگی تو اے حظِ دل[1]

ز جاہل گریزندہ چوں تیر باش
نیا میختہ چوں شکر شیر باش

نکر ربط جاہل سے ہرگز بجاں بڑا[2] اس کے ملنے سے ہوگا زیاں
خطر[3] دل میں رکھ[4] اس سے تو ہر زماں کہا ہے بزرگوں نے یوں اے میاں

زجاہل حذر کردن اولیٰ بود
کزو ننگِ دنیا و عقبیٰ بود

جو کرتا ہے جاہل وہ بہتر نہیں جو کہتا ہے جال د ہے بدتریں
سمجھ[5] نیک ہرگز نہ اس کے تیئں یقیں کر اسے دل میں اے ہمنشیں

زجاہل نیاید جز افعال بد
و زو نشنود کس جز اقوال بد

نہ کر جاہلوں کی محبت پسند نہ ڈال اپنی گردن میں غم کی[6] کمند
نہ دے اس کی الفت میں جی[7] کو گزند یہ قول بزرگاں ہے اے ہوشمند

ترا اژدہا گر بود یار غار
ازاں بہ کہ جاہل بود غمگسار

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''صاف دل'' رقم ہے۔
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ترا'' لکھا ہے۔
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ''حذر'' تحریر ہے۔
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کر'' ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ شعر یوں ہے: ''سمجھ نیک اس کو نہ اے خوش یقیں کہ جاہد ہے بدعاقبت اور لعیں''
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہرگز'' لکھا ہے۔
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''دل'' تحریر ہوا ہے۔

جہالت میں رہتا ہے جو مبتلا نہیں اس کو عقبیٰ سے حاصل ذرا
جو ہیں عقل ور آگہی میں رسا انہوں نے تو اے یار یوں ہے کہا[1]

سرانجام جاہل جہنم بود
کہ جاہل نکو عاقبت کم بود

تجھے عاقلوں سے جو صحبت ہے یاں غنیمت سمجھ ان سے ملنا میاں
جو غصہ کریں تو اسے لطف جان یہ حکم بزرگاں ہے اے مہرباں[2]

اگر خصم جان تو عاقل بود
بہ از دوستدارے کہ جاہل بود

جنہوں نے جہالت کا شیوہ کیا ہر اک ان سے رہتا ہے دل میں خفا
کسی نے نہیں ان کو رتبہ دیا مگر اپنے دل میں یہی ہے کہا[3]

سر جاہلاں بر سر دار بہ
کہ جاہل بخواری گرفتار بہ

جو رکھتا ہے دل جاہلی دلپذیر[4] وہ رہتا ہے غصے[5] میں ہر دم اسیر
ذلیل اس کو کہتے ہیں برناؤ پیر جو دیکھا تو سچ ہے یہ بات اے نظیر[6]

چو جاہل کسے در جہاں خوار نیست
وزیں گرم ہیچ بازار نیست[7]

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر اس طرح ہے: "ہے ادراک جن کا نہایت رسا انھیں نے ہے تصدیق دل سے کہا"
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے "عداوت سے ان کی نہیں کچھ زیاں یہ قول بزرگاں ہے اے مہرباں"
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ اس طرح ہے "سبھوں نے یہی ان کے حق میں کہا"
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے "جہالت کا جس شخص میں ہے خمیر"
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': "خفت" لکھا ہے۔
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے "جو دیکھا تو سچ بات ہے اے نظیر"
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے "کہ ناداں تر از جاہلی کار نیست" یہی درست ہے
نسخہ 'آ': سہو کاتب۔ مفہوم واضح نہیں ہوتا۔

ہوا ہے جو عالم میں تو بادشاہ   دیا ہے تجھے ملک تاج و لواہ
سبب عدل ہے وہ عنایات کا   سمجھ یہ سخن اے شہِ مہ لقا

چو ایزد ترا ایں ہمہ کام داد
چرا بر نیاری سرانجام داد

کرے گا جو تو عدل کا کاروبار   بڑھے گا تیرا جاہ اور اقتدار
عدالت سے ہے رتبۂ شہریار   تو رکھ یاد اے خسرو کام گار

چو عدل است پیرایۂ خسروی
چرا عدل را دل نداری قوی

جو کرتے ہیں یاں داد[1] کا انتظام   میاں انکی ہے نیک نامی مدام[2]
صفت ان کی ہوتی ہے ہر صبح و شام   سمجھ اس کو اے شاہِ عالی مقام

چو نوشیرواں عدل کرد اختیار
کنوں نام نیکو[3] از و یادگار

رہے گی تیری عدل پر جو نگاہ   تو دولت رہے گی تیری دیر گاہ
اگر ہے تجھے مال و حشمت کی چاہ   تو اس کو یقیں جاں اے بادشاہ

ترا مملکت پائداری کند
اگر معدلت دستیاری کند

۱۔ نسخہ 'آ' و 'چ': ''عدل'' رقم ہے۔
۲۔ نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''وہ رہتے ہیں عالم میں نت نیک نام''
۳۔ نسخہ 'آ' و 'چ': ''نیک است'' لکھا ہے۔

جو عادل رہے گا تو شام و سحر　　کہیں گے تجھے خسروِ دادگر
رہے گی تری مملکت خوب تر　　یہ خوبی جو چاہے تو اے بہرہ ور

جہاں را بانصاف آباد دار
دل اہل انصاف را شاد دار

کرے گا جو تو معدلت روز و شب　　تو ہو گا ترا سب میں عادل لقب
تری نیک نامی کا ہے یہ سبب　　سمجھ اِسکو اے شاہِ عالی نسب

ترازیں بہ آخر چہ حاصل بود
کہ نامت شہنشاہِ عادل بود

[1] بڑھاتا ہے یاں عدل ملک و نگر　　بناتا ہے یاں عدل دولت کا گھر
دلاتا ہے یاں عدل بہ سیم و زر　　یقیں جان اس کو تو اے تاجور

جہاں را بہ از عدل معمار نیست
کہ بالا تر از معدلت کار نیست

ہوئی ہے جسے[2] معدلت دل پذیر　　بڑا صاحب طالع[3] ہے وہ امیر
بہت خوش ہیں اس سے خورد و کبیر　　جو کی غور دل میں تو سچ ہے نظیر

زتاثیر عدلست آرام ملک
کہ از عدل حاصل شود کام ملک

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ دونوں اشعار یوں ہیں　''بڑھائے یہاں عدل عزّ و وقار
وہاں بھی ملے رتبہ و اعتبار
عدالت سے ہوتے ہیں سب کامگار
اسے گوشِ دل سے سن اے شہریار''

[2] نسخہ 'آ' میں ''جس کو'' درج ہے، 'چ': ''ہوئی جسکو یاں معدلت دلپذیر''

[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ''بخت'' تحریر ہے۔

سعادت سے ہوتا ہے جو بہرہ ور تعدی وہ کرتا نہیں اور پر
سعیدی کا کب ہے ستم میں اثر میاں اس سخن پر تو کر کر نظر[1]

اگر خواہی از نیک بختی نشاں
در ظلم بندی بر اہل جہاں

ستم کا ہے پیشہ نہایت بُرا ستم گر کو کس نے کہا ہے بھلا
ہر اک دل کو ہے خوف اس سے بڑا بھلا اپنا چاہے تو ہرگز شہا[2]

مدہ رخصت ظلم در ہیچ حال
کہ خورشید ملکت نیابد زوال

گُل حکم کی گر تو دیکھے بہار تو کر ظلم کا دور خاطر سے خار
نہ بیداد سے رکھ کسی دل پہ بار سمجھ لے یہی بات اے کام گار

خرابی ز بیداد بیند جہاں
چو بستان خرّم زباد خزاں

تیرے گھر جو ہے سلطنت کا نشاں تو رکھ خلق عالم میں امن و اماں[3]
ستمگر نہ ہو بھول کر تو میاں[4] یہی تجھ کو لازم ہے اے مہرباں

رعایت دریغ از رعیّت مدار
مرادِ دل داد خواہاں برآر

---

[1] نسخہ 'چ': ''سعادت سے ہوتے ہیں جو بہرہ ور تعدی وہ کرتے نہیں اور پر''
[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''سعادت کا ہے کب ستم میں اثر میاں اس سخن کو بدل غور کر''
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': اشعار اس طرح ہیں: ''ہر اک دل کو ہے خوف اس سے بڑا
کسی پر نہ رکھ ظلم کو تو روا
ستم کا ہے پیشہ نہایت بُرا
جو چاہے زمانے میں اپنا بھلا''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''تو کر ظلم کو شہر سے بے نشاں''
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''اسی میں ہے بس راحتِ جاوداں''

جو کرتا ہے یاں ظلم کو اختیار وہ ہوتا ہے دنیا میں جلدی[1] سے خوار
بُرا اس کو کہتے ہیں لیل و نہار سمجھ رکھ یہی بات اے تاجدار

ستم بر ضعیفان مسکیں مکن
کہ ظالم بدوزخ رود بے سخن

ستم کی نہ چل ایک دم بھی تو راہ ستانا دلوں کا بُرا[2] ہے گناہ
نہ کر ظلم سے خلق کو داد خواہ[3] رکھ اے بے حذر[4] اس سخن پر نگاہ

ستم کش گر آہے بر آرد ز دل
زند سوز او شعلہ در آب و گِل

سکھا دے تجھے ظلم کا کچھ[5] شعار ترا دشمنِ جاں[6] ہے وہ نابکار
اٹھا آہ کا مت دلوں سے شرار اگر خیر چاہے تو اے نامدار[7]

بآزار مظلوم مائل مباش
ز دودِ[8] دلِ خلق غافل مباش

ستم کی روش جس نے دنیا میں کی ہوئی اس کو حاصل نہ کچھ بہتری
ملی عاقبت میں بھی شرمندگی جو کچھ ہوش ہے تجھ میں تو اے قوی

مکن بر ضعیفان بیچارہ زور
بیندیش آخر ز تنگی گور

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''دنیا و عقبیٰ میں'' لکھا ہے۔
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''بڑا'' تحریر کیا گیا ہے۔
[3] نسخہ 'آ' میں ''تو تباہ'' لکھا ہے۔ 'چ': ''تباہ''
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''باہنر'' رقم ہوا ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''جو شعار'' لکھا ہے۔
[6] نسخہ 'ق' میں ''دل'' ہے۔ سہو کتابت
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کامگار'' تحریر ہوا ہے۔
[8] نسخہ 'آ' میں ''دور'' لکھا ہے۔

جو کرتا نہیں ظلم سے اجتناب وہ ہوتا ہے آخر اسیر عتاب [۱]
نہیں دکھ دکھاؤ ہمیں رنج و تاب [۲] (کذا) ستانا دلوں کا بڑا ہے عذاب

مکن مردم آزاری اے [۳] تند رائے
کہ ناگہ رسد برتو قہر خدائے

ستم کی [۴] جو بھی رکھتا ہے یارو بنا تو [۵] رہتے ہیں لوگ اس سے نالاں سدا
نظیر اس سخت کو کہے تا کجا یہ نکتہ ہے اہلِ خرد نے [۶] کہا

کسے کاتش ظلم زد در جہاں
برآورد از اہل عالم فغاں

خدا کا بڑا جس پہ احسان ہے قناعت کے گھر کا وہ مہمان ہے
بڑی آبرو اس کی اور شان ہے خوشی خرمی اس کو ہر آن ہے

دلا گر قناعت بدست آوری
در اقلیم راحت کنی سروری

قناعت [۷] سے ہوتا ہے جو شادماں وہ رہتا ہے آرام سے ہر زماں
نہ [۸] خطرہ نہ کوئی ترحم میاں تو دنیا کی دولت سے اے مہرباں

غنی گر نباشی مکن اضطراب
کہ سلطاں نخواہد خراج از خراب

---

[۱] نسخہ 'آ' و 'ج': ''عقاب'' ہے
[۲] نسخہ 'آ' و 'ج': مصرعہ یہ ہے ''سمجھتا نہیں ہے وہ خانہ خراب'' [۳] نسخہ 'ق': ندارد
[۴] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے ''جو کی'' لکھا گیا ہے۔
[۵] نسخہ 'آ' و 'ج': مصرعہ یوں لکھا ہے ''تو رہتے ہیں سب لوگ اس سے خفا''
[۶] نسخہ 'آ' و 'ج': ''کا بجا'' لکھا ہوا ہے۔
[۷] نسخہ 'آ' و 'ج': مصرعہ ہے ہے ''قناعت کی دولت ہے جس پاس یاں''
[۸] نسخہ 'آ' و 'ج': مصرعہ یوں ہے ''نہیں خطرہ آتا کوئی درمیاں''

قناعت سے ہوتا ہے جو بہرہ ور　　نہیں دیکھتا ہے کسی کا وہ در
بصد عیش رہتا ہے نت[1] اپنے گھر　　جو کی غور دل میں اے پُر ہنر[2]

قناعت تونگر کند مرد را
خبردہ حریص جہاں گرد را

فقیری کے رتبے پہ کی جب نگاہ　　تو اس کا ہے کچھ اور ہی عزّ و جاہ
اگرچہ ہے ہستی[3] سے ہونا تباہ　　ولے جان کر[4] اس کو لطفِ الٰہ

نہ دارد خرد مند از فق عار
کہ باشد نبی را ز فقر[5] افتخار

قناعت کی دولت ہے[6] یاں اس قدر　　نہ پہنچے جسے دولتِ سیم و زر
ہر اک وقت رہتی ہے جس[7] پر نظر　　جو دیکھا تو دنیا میں شام وَ سحر

غنی را ز سیم و زر[8] آرائش[9] است
ولیکن فقیر اندر آسائش است

قناعت سے ملتا ہے یاں افتخار　　یقیں کر اسی کا تو اے میرے یار[10]
رکھے جس طرح سے تجھے روزگار　　قناعت میں ہے خوبی و اعتبار

قناعت بہرحال اولیٰ تر است
قناعت کند ہر کہ نیک اختر است

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''وہ'' ہے۔　[2] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''اسے غور کر دل میں اے پُر ہنر''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ''سختی'' ہے۔　[4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''لے'' ہے۔
[5] نسخہ 'ق' میں ''فخر'' ہے شاید سہو کتابت ہے۔　[6] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے ''ہے'' درج ہے۔
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''حق'' درج ہے۔　[8] نسخہ 'آ' و 'چ': ''زر و سیم'' درج ہے۔
[9] نسخہ 'ق': ''آسائش'' سہو کاتب۔
[10] نسخہ 'آ' و 'چ': اشعار یوں درج ہیں:

قناعت ہے سرمایۂ افتخار　　قناعت میں ہے خوبی و اعتبار
تجھے جس طرح رکھے پروردگار　　اسی میں تو راضی رہ اے دوستدار

قناعت سے ہوتا ہے جو آشنا وہی کام کرتا ہے یاں عقل کا
علم کو سمجھتا ہے عشرت فزا [1] جفائے فلک سے تو اے دلربا [2]

اگر تنگدستی زبختی منال
کہ پیش خرد مند ہیچ است مال

جو مہر قناعت سے ہے مستنیر اسی کی ہے خاطر تجلی پذیر [3]
اسے لوگ کہتے ہیں روشن ضمیر تجھے بھی یہ لازم [4] ہے یاں اے نظیر

زنور قناعت برافروز جاں
اگر داری از نیک بختی نشاں

تجھے ہے مے حرص کا جو نشا اسی سے نہیں ہوش تیرا بجا
میاں یہ تقاضا نہیں عقل کا سوا اس سخن کے کہوں تجھ سے کیا

ایا مبتلا گشتہ در دام حرص
شدہ مست و لا یعقل از جام حرص

جو ہے حرص [5] سے جمع تو نے کیا فراہم کرے گا گر اس کے سوا
یہ ہمراہ تیرے نہیں جائے گا عبث اپنے دل کو نہ اس سے لگا [6]

گرفتم کہ اموال قاروں تر است
ہمہ نعمت [7] ربع مسکوں تر است

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے: ''اسے دے ہے عشرت کا عسرت مزا''
[2] نسخہ 'چ': ''باصفا''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے ''کرے دل جو مہر قناعت منیر وہ ہے مورد نور لطف قدیر''
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہے لازم یہاں''
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''جو لالچ سے ہے جمع تو نے کیا''
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے ''نہیں اس سے مطلق تجھے فائدا یہ ہمراہ تیرے نہیں جائے گا''
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''دولت'' لکھا ہے۔

ا؎ یہ اسباب ہے جو ترے روبرو کرے گا اگر اور بھی جستجو
سمجھیو نہ اپنا اسے تو کبھو رہے گا پڑا یاں یہ سب اور تو

بخواری شد آخر گرفتارِ خاک
چو بیچارگاں با دلِ درد ناک

جو لینا ہے کچھ زندگی کا مزا تو خوش ہو اسی میں جو کچھ مل گیا
میاں حرص کی راہ ہرگز نہ جا سمجھ اس سخن کو دل میں ذرا

ہر آنکس کہ دربند حرص اوفتاد
دہد خرمن زندگانی بباد

۲؎ نہ رکھ حرص کا بوجھ کاندھے پہ یار نہیں زر کے رہنے کا کچھ اعتبار
یہ کرتا نہیں ایک جاگہ ۳؎ قرار تو بس آتشِ غم میں اے دلفگار ۴؎

چرا می گذاری ز سودائے زر
چرا می کشی بار محنت چو خر

نہیں حرص کی کچھ بھلی رسم و راہ تو اپنے تئیں اس میں مت کر تباہ
۵؎ دکھا دے گی خفت تجھے اس کی چاہ تو بیتاب ہو کر میاں خواہ مخواہ

چرامی کنی محنت از بہر مال
کہ خواہد شدن ناگہاں پائمال

ا؎ نسخۂ 'آ' و'چ': ''یہ اسباب ہے جو ترے روبرو سمجھیو نہ اپنا اسے تو کبھو
نہ کر اس کی تحصیل میں جستجو نہیں حال قاروں سے آگاہ تو''

۲؎ نسخۂ 'آ' و'چ': ''نہ رکھ حرص کا دوش پر اپنے بار''

۳؎ نسخۂ 'آ' و'چ': مصرعہ یوں ہے ''یہ کرتا نہیں ایک جا پر قرار''

۴؎ نسخۂ 'آ' و'چ': مصرعہ یوں ہے ''تو اس آتشِ غم میں لیل و نہار''

۵؎ نسخۂ 'آ' و'چ': ''دکھاوے گی ذلت تجھے حب جاہ''

اگرچہ رواں زر سے ہیں کاروبار　　پر اتنی بھی مت حرص کر اختیار
۱؎ کہ نہ چین دل کو نہ جی کو قرار　　کہوں کیا تجھے تو تو اے ہوشیار

چناں عاشق روے زر کشتہ ۲؎
کہ شورید احوال و سرگشتہ

نہ ہو اس قدر حرص کا آشنا　　تجھے حرص کرنے میں خوبی ہے کیا
نہیں حاصل اور کچھ ندامت سوا　　کہوں کیا تجھے ۳؎ تو تو اے زر فدا ۴؎

چناں دادۂ نقش دل بر درم ۵؎
کہ ہستی ز ذوقش ندیم ندم ۶؎

تجھے حرص کرنے سے لازم ہے ڈر　　نہیں نفع اس میں تجھے جز ضرر
تجھے ہے یہیں دھیان شام و سحر　　کہوں کیا تجھے　تو تو ہے بےخبر ۸؎

چناں گشتہ ای صید بہر شکار
کہ یادت نیابد ز روز شمار

اگر زندگی کا تو ہے قدرداں　　تو زر کی ہوس میں نہ کھو ۹؎ رائیگاں
بھلے اور برے میں تفاوت ہے یاں　　جو ہے تو تو اے مہرباں ۱۰؎ (کذا)

مکن عمر ضائع بہ تحصیل مال
کہ ہم نرخ گوہر نباشد سفال

۱؎ نسخہ 'آ' و 'چ': شعر اس طرح ہے ''ذرا صبر کر اور نہ ہو بے قرار　کہاں تک کہوں تجھے اے میرے یار''
۲؎ نسخہ 'آ' و 'چ': ''گشتہ'' تحریر ہوا ہے۔　۳؎ نسخہ 'ق' میں ''تجھے'' سہو کتابت سے نہیں لکھا گیا۔
۴؎ نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے ''نہیں اس میں حاصل ندامت سوا　کہوں کیا تجھے تو ہے زر پر فدا''
۵؎ نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''چناں دادۂ دل بہ نقشِ درم'' قیاساً یہی درست معلوم ہوتا ہے۔
۶؎ نسخہ 'ق': ''ندیم و ندم'' سہو کاتب۔　۷؎ نسخہ 'آ' و 'چ': ''کچھ بھی'' تحریر ہے۔
۸؎ نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے ''یہی دھیان ہے تجھ کو شام و سحر　درندوں سے نفس تیرا بتر''
۹؎ نسخہ 'آ' و 'چ': ''کر'' درج ہے۔　۱۰؎ نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''اگر جانتا ہے تو اے مہرباں''

جسے دولتِ دیں ہے یاں دلپذیر　　اسی کو ہے واں شادمانی کثیر
نہ ہو فکر دنیا میں ہرگز اسیر　　کہا ہے بزرگوں نے یوں اے نظیر

مبادا دل آں فرد مایہ شاد
کہ از بہر دنیا دہد دیں بباد

محبت میں[1] ہیں وہ جو اہل وفا　　تو ان کا ہے الفت میں رتبہ بڑا
بہت معتمد ہیں وفا آشنا　　وثوق[2] وفا میں کہوں تا کجا

دلاور وفا باش ثابت قدم
کہ بے سکہ رائج نباشد درم

[3] جو الفت میں عزم وفا ہیں کئے　　دل اپنا ہے نقش وفا کو دیئے
محبت کی تو بھی اگر مے پئے　　تو کچھ نہ ترک وفا کس لئے

بود بے وفائی سرشتِ زناں
میاموز کردارِ زشتِ زناں

جو[4] چاہے کہ خوش دل رہیں تجھ سے یار　　تو کر دل سے مہر و وفا اختیار
جو کچھ[5] دوستی کے چمن کی بہار　　تجھے دیکھنی ہے تو اے گل عذار

مکن بے وفائی چو دور سپہر
متاب از رخ دوستاں روے مہر

---

[1] نسخہ 'ق' میں ''میں'' سہو کتابت کی وجہ سے درج نہیں ہے۔
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''اگر تجھ کو بھی چاہیے مرتبہ''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے ''جو ثابت قدم دوستی میں جیے　　دل اپنے وفا میں انھوں نے دیے''
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''جو چاہے کہ سب خلق ہو دوستدار''
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''جو کچھ'' کی جگہ ''اگر'' درج ہے۔

جو ملتا رہے گا تو یاروں سے یاں　　تو پھر خوش رہے گا دلِ دوستاں
وگر ان سے ہو گا جدا اک زماں　　تو یہ بات دل میں سمجھ رکھ میاں[1]

جدائی ز احباب کردن خطا است
بریدن ز یاراں خلاف وفا است

نہیں جن کے دل میں وفا کا نشاں　　وہ شرمندہ یاروں سے رہتے ہیں یاں
سبک ہیں وہ اہل وفا میں میاں[2]　　جو چاہے بزرگی تو اے مہرباں

مگردان ز کوئے وفا روئے دل
کہ در روے جاناں نباشی خجل

[3] اگر ہیں ترے یار اور غمگسار　　تو آزردہ ان کو نہ کر زینہار
ستمگر نہیں[4] ہوتے الفت شعار　　جو کی ہے محبت تو اے ہوشیار[5]

منہ پاے بیروں زکوئے وفا
کہ از دوستاں می نیرزد جفا

اگر دامِ الفت میں ہے[6] تو اسیر　　وگر دوستی ہے تجھے دلپذیر
تو کر دل میں حسن وفا کو کشیر[7]　　اسی بات وک یاد رکھ اے نظیر

ز راہِ وفا گر نہ پیچے عناں
شوی دوست اندر دل دشمناں

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں درج ہے ''تو پھر قول استاد کا ہے میاں''
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''سبک ہیں وہ نزدیک پیر و جواں'' درج ہے۔
[3] نسخہ 'چ': ''ترے دوست جتنے ہیں اور غمگسار''
[4] نسخہ 'ق': ''نہ ہونے کی'' سہو کاتب۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''دوستدار'' درج ہے۔
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہے تو'' کی جگہ ''تو ہے'' لکھا ہے۔
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کو کشیر'' کی جگہ ''جاے گیر'' رقم ہوا ہے۔

جو رہتے ہیں طاعت میں شام و سحر   انھیں کو ہے عز و شرف بیشتر
کہاتے ہیں عالم میں روشن گہر   یہ دولت وہ رکھتا ہے بخت ور[1]

کسے را کہ اقبال باشد غلام
بود میلِ خاطر بطاعت مدام

جو مشغول طاعت میں[2] لیل و نہار   بڑی ان کی عزت ہے اور افتخار[3]
بزرگی میں نام ان کا ہے یادگار   یقیں ہے یہی بات اے میرے یار

اگر بندی از[4] بہر طاعت میاں
کشاید در دولت جاوداں

جو رکھتے ہیں طاعت کا چہرے پہ نور   خجل مہ[5] بھی ہوتا ہے ان کے حضور
جو چاہے کہ تیرگی ہو دل سے دور   تو اس کو سمجھ رکھ تو اے پُرشعور

زطاعت بود روشنائی جاں
کہ روشن ز خورشید باشد جہاں

جو رکھتے ہیں طاعت سے آرام جاں   وہ عقبیٰ میں رہتے ہیں نت شادماں[6]
ملے گا جناں میں انہی کو مکاں[7]   تجھے ہے اگر ترس دوزخ اے جاں

بہ آب عبادت وضو تازہ دار
کہ فرد از آتش شوی رستگار

---

1. نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''بہت سچ ہے جو کہہ گیا نکتہ ور''
2. نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہیں'' درج ہے۔
3. نسخہ 'آ' و 'چ': ''اعتبار'' لکھا ہے۔
4. نسخہ 'آ' میں ''از'' درج نہیں۔
5. نسخہ 'آ' و 'چ': ''مہ بھی'' کی جگہ ''مہر'' تحریر ہوا ہے۔
6. نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں لکھا ہے: ''وہی لوگ عقبیٰ میں ہوں شادماں''
7. نسخہ 'چ': ''ملے گا اونہیں کو جنانمیں مکان''

جنھیں ہے شب و روز طاعت سے کام　　انھیں کو بزرگی ہے رہتی مدام [1]
بھلا ان کو کہتے ہیں سب خاص و عام　　یہ خوبی ہو ملتی [2] تو پھر صبح و شام

نشاید سر از بندگی تافتن
کہ دولت بطاعت تواں یافتن

جو طاعت سے دل کو لگاتے ہیں یاں　　سعید ان کو کہتے ہیں اہل جہاں
انھیں میں ہیں [3] روشن دلی کے نشاں [4]　　جو دیکھا تو عالم میں اے مہرباں

سعادت [5] بطاعت میسر شود
دل از نور طاعت منور شود

جو کرتے ہیں طاعت کو یاں اختیار　　شب و روز رکھتے ہیں طاعت سے کار
وہی ہیں ہنرمند اور ہوشیار [6]　　اسی پر نظر کر کے اے دوستدار

ز طاعت نہ پیچید خرد مند سر
کہ بالاے طاعت نباشد ہنر

ہوئے ہیں جو طاعت سے روشن ضمیر　　انھیں خلق کہتی ہے [7] کامل [8] فقیر
جو چاہے کہ دل ہو تجلی پذیر　　تو لازم ہے تجکو بھی اے نظیر [9]

پرستندۂ آفرینندہ باش
در ایوان طاعت نشینندہ باش

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''مطیع ان کا رہتا ہے عالم مدام''
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہو ملتی'' کی جگہ ''عیاں ہے'' درج ہے۔
[3] نسخہ 'ق' میں ''ہے'' لکھا ہے جو سہو کتابت ہے۔
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''انھیں میں تو روشن دلی کی ہے شان''
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ز طاعت'' تحریر ہوا ہے۔　[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''بختیار'' لکھا ہے۔
[7] نسخہ 'ق' میں ''ہیں'' لکھا ہے جو سہو کتابت ہے۔　[7] نسخہ 'ق' میں ''ہیں'' لکھا ہے جو سہو کتابت ہے۔
[8] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کامل'' کی جگہ پر ''پیر اور فقیر'' درج ہے۔
[9] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''تو لازم ہے تجکو بھی پھر اے نظیر'' رقم ہے۔

جنھیں حق پرستی ہے[1] یاں بیشتر بڑے وہ تونگر ہیں اور بخت ور
صفت ان کی ہوتی ہے شام و سحر دلا تو بھی اس کو یقیں جان کر

اگر حق پرستی کنی اختیار
شود دولت و ہمدم و بختیار[2]

جو رکھتے ہیں یاں دولت اتقا دل ان کا ہے پاکیزگی سے ملا
ملے ہے انھیں نیک بختی سدا[3] بھلا اپنا چاہے تو اے دلربا[4]

ز تقویٰ چراغ رواں بر فروز
کہ چوں نیک بختاں شوی نیکروز

جو پڑھتے ہیں خالق کی دل سے نماز ملے ہے انھیں عزت و امتیاز
جو چاہے کہ ہو تو بھی کچھ سرفراز[5] تو دائم جہاں میں بہ عجز و نیاز

نماز از سر صدق بر پاے دار
کہ حاصل کنی دولت پایدار

جسے فسق کہتے ہیں پرہیز ور[6] تو دامن کو اس سے نہ آلودہ کر
تجھے اس سے لازم ہے کرنا حذر اسی کو یقیں کرے[7] تو اے بہرہ ور

اگر دور باشی زفسق و فجور
نباشی ز گلزار فردوس دور

---

[1] نسخہ 'ق' میں 'ہے' سہو کتابت سے درج نہیں کیا گیا۔
[2] نسخہ 'آ' میں مصرعہ یوں ہے: ''شود دولت ہمدم و بختیار''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے: ''ملے ہے سعادت انھیں برملا''
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''باصفا'' درج ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''جو چاہے کہ ہو جائے تو سرفراز''
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''نہیں فسق سے کام کو بتر''
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کر تو'' کی جگہ ''جان'' لکھا ہے جو شاید زبان تبدیل کرنے کی کوشش ہے۔

جو سمجھے شریعت کی باتیں بجا   کرے پیروی ان کی دل سے سدا
نظیر اس کو محشر سے خطرہ ہے کیا   سخن ہے یہ اہل خرد نے کہا

کسے را کہ از شرع باشد شعار
نترسد ز آسیب [1] روز شمار

[2] جسے لوگ کہتے ہیں عصیاں میاں   نہیں کچھ بھلائی کا اس میں نشاں
ترا اس سے ہو گا سراپا زیاں   جو کچھ فائدے پر نظر ہے تو یاں

دلا عزم عصیاں مکن زینہار
کہ فردا ز آتش شوی رستگار [3]

جو ہوتے ہیں دنیا میں عصیاں شعار   وہی کھینچتے ہیں ندامت کے بار
اگر ہے تو کچھ عاقل و ہوشیار   تو اس کو یقیں جان اے غم گسار

ز عصیاں کند ہوش مند احتراز
کہ از آب باشد شکر را گداز

کرے گا گنہ تو جو یاں روز و شب   تو ہو گا ترا سب میں عاصی لقب
چھپے گی ضیا عقل کی تیری سب [4]   سمجھ رکھ یہی دل میں ایک غنچہ لب [5]

کند نیک بخت از گنہ اجتناب
کہ پنہاں شود نورِ مہر از سحاب

---

[1] نسخہ 'آ' و 'ج': ''آشوب'' لکھا ہے۔

[2] نسخہ 'آ' و 'ج': یہ دونوں اشعار یہ ہیں: ''برائی ہے عصیاں میں بالکل میاں   نہیں کچھ بھلائی کا اس میں نشاں
جو خوشنودیِ خالق دو جہاں   تجھے چاہیے ہے یہاں اور وہاں''

[3] نسخہ 'آ' و 'ج': مصرعہ یوں درج ہے: ''کہ فردا نہ باشی زحق شرمسار''

[4] نسخہ 'آ' و 'ج': مصرعہ یہ ہے ''ترا نور دانش چھپے گا یہ سب''

[5] نسخہ 'آ' و 'ج': ''باادب'' درج ہے۔

تجھے ربط عصیاں مناسب نہیں　　سمجھ دشمن اپنا تو اس کے تئیں
عذاب جہنم سے ہو سہم گیں　　وگرنہ یہی جان اے ہم نشیں

اگر بر نتابد زعصیاں دلت
بود اسفل السافلیں منزلت

جو رہتے ہیں یاں ورع میں ہر زماں　　وہ ہوتے ہیں پاکیزگی میں عیاں
مصفا دل ان کے (ہیں) مظہر مکاں　　تجھے بھی ہے لازم (یہ) اے مہرباں

سر از جیب پرہیز گاری برار
کہ جنت بود جاے پرہیز گار

جسے نفس کہتے ہیں بدراہ یار　　نہ ہونے دے اس کو تو دل پر سوار
کریگا وہ تجکو بہت شرمسار　　اگر ہے تو غافل تو اے دوستدار

مکن نفسِ امارا را پیروی
کہ ناگہ گرفتار دوزخ شوی

جسے لوگ کہتے ہیں ابلیس یاں　　وہ ہے دشمن دین و ایماں میاں
نہ دے ہاتھ میں اس کے دل کی عناں　　جو دیکھا تو آخر یقیں اس کو جان

دلا ہر کہ محکوم شیطاں بود
شب و روز در بندِ عصیاں بود

---

[1] اس صفحے پر درج تمام اشعار نسخہ آسی و نسخہ چرنجی لال میں درج نہیں۔

ہواس کے فریبوں سے بہت گزیں (کذا)   وہ بدخواہ دوست تیرا نہیں
خدا نے کہا ہے عدو مبیں   یہی بات رکھ یاد اے ہمنشیں

کسے را کہ شیطاں بود یار غار
نباشد مقامش بہ دارالقرار

جو ہیں عقل و دانش سے کچھ بہرہ ور   طریقت کو ڈھونڈیں ہیں وہ راہبر
جو شیطاں کہے وہ تو ہرگز نہ کر   سمجھ اس سخن کو تو اے سیم بر

کسے را کہ شیطاں بود پیشوا
کجا باز گردد بہ راہ خدا

چلے گا جو شیطاں کی دل سے تو راہ   تو یاں تجھ سے ہوں گے ہزاراں گناہ
کہیں گے تجھے لوگ زشت و تباہ   نظیر اس سخن پر تو کر کر نگاہ

مکن خانۂ زندگانی خراب
بسیلاب فعلِ [1] بد و ناصواب

جو کرتے ہیں یاں شکرِ پروردگار   وہ خوشحال رہتے ہیں لیل و نہار
ملے ہے انہیں حشمتِ پائیدار   بہ تحقیق باتیں ہیں اے ہوشیار

کہ از شکر ایزد نہ [2] بندی زباں
بدست آوری دولت جاوداں [3]

---

[1] نسخۂ ق: ''فعلی وبد'' سہو کاتب۔
[2] نسخۂ ق: ''بہ'' سہو کاتب
[3] اس صفحے پر درج تمام اشعار نسخۂ آسی میں موجود نہیں ہیں۔

جو چاہے تو افزونی و عز و جاہ　　تو رکھ شکر کرنے کی یاں رسم و راہ
جو ہوگی تجھے شکر کی دل سے چاہ　　تو اس کو یقیں جان اے بادشاہ

ترا مال نعمت فزاید ز شکر
ترا فتح از در در آید ز شکر

ملیں ہیں جنہیں معرفت کے نشاں[2]　　وہ بن شکر رہتے نہیں یک زماں
سدا شکر سے کام رکھتے ہیں یاں　　اگر عقل ہے تو یہ تحقیق جاں

کسے راہ کہ باشد دل حق شناس
نشاید کہ بندد زبان سپاس

تجھے شکر کرنے سے ہے افتخار　　تجھے شکر کرنے سے ہے اعتبار
اگر گلشن دیں کی دیکھے بہار　　تو یک لحظہ دنیا (میں) اے میرے یار[3]

ز شکر جہاں آفریں سرمتاب
کہ در باغ دیں شکرِ او ہست آب

جو کرتے ہیں یاں شکر شام و سحر　　فزوں نعمت ان کی ہے اور سیم و زر
اگر دولت و بخت کا کچھ اثر[4]　　تجھے دیکھنا ہے تو اے بہرہ ور

زیادت کند شکر جاہ و جلال
زیادت کند شکر مال و منال

---

[1] بند نمبر ا نسخہ آسی میں موجود نہیں ہے۔

[2] بند نمبر ۲ نسخہ آسی میں موجود نہیں ہے۔

[3] نسخہ 'آ' و 'ج': یہ شعر اس طرح ہے "کہ شکر آب ہے تو شجر میوہ دار　　تامل کر اور غور اے ہوشیار"

[4] نسخہ 'ق' بوسیدہ ہونے کی وجہ سے موجودہ ترتیب آسی کے مطابق ہے۔

جو ہیں رتبۂ شکر کے قدر داں　　نہیں شکر سے چپ وہ رہتے میاں[1]
کیا کرتے ہیں دمبدم شکر یاں　　تجھے بھی یہ لازم ہے اے مہرباں

نفس جز بہ شکر خدا برمیار
کہ واجب بود شکر پروردگار

جو کچھ نعمتیں تجکو بخشی ہیں یاں　　وہ ہیں بے شمار[2] اور تیری اک زباں
کریگا تو کس کس کا شکر اے میاں　　جو شاکر ہے تو اس کو تحقیق جاں

اگر شکر حق تا بروز شمار
گزاری نباشد یکے از ہزار

نہ دے شکر سے تو بھی لب کو قرار　　زباں کو ہلا شکر میں بار بار
نظیر اس سخن کو تو کر اعتبار　　اگرچہ[3] نہ تجھ سے ادا ہووے یار[3]

ولے گفتن شکر اولیٰ تراست
کہ اسلام را شکرِ او زیور است

صبوری کی دولت بڑی ہے میاں　　جنھیں ہے وہ رکھتے ہیں آرام جاں
[5] ہر اک وقت خوش دل ہیں اور شادماں[4]　　صبوری کی کیا کیا کہوں خوبیاں

دلا گر صبوری کنی اختیار
بدست آوری دولت پائیدار

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں درج ہے ''نہیں شکر سے چپ وہ رکھتے زباں''
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''بے زباں'' درج ہے۔
[3] نسخہ 'چ': ''ادا اگرچہ تجھ سے نہ ہو زینہار''
[4] نسخہ 'چ': ''صبوری کی دولت پڑی ہے یہاں''
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہر اک اس سے خوش دل اور شادماں''

صبوری میں ہیگا وہ کچھ اعتلا   کہ ہے صابروں کے دلوں کو کھلا
نہیں مجھ سے وصف اس کا جاتا لکھا   غرض حد تو یہ ہے سن اے پارسا[1]

صبوری بود کار پیغمبراں
نہ پیچند زیں روی دیں پروراں

صبوری کی راہ میں تو رکھ کر قدم   نہ مقصد کے رکھنے[2] سے ہو پُرالم
نہ آنے دے خاطر میں کچھ درد و غم   یقیں کر اس بات میں[3] دمبدم

صبوری ترا کام گاری دہد
ز رنج و بلا رستگاری دہد

صبوری جو کرتے ہیں یا صبح و شام   تو ان کے صبوری سے جاری ہیں کام
ملے ہے انھیں رتبۂ[4] احترام   یقیں کر یہی بات اے نیک نام

صبوری کشاید در کامِ جاں
کہ جز صابری نیست مفتاح آں

صبوری[5] کرے گا جو دل سے تو یاں   تو ہوگی تری اس میں خوبی عیاں
نہ گھبرا کے ہو جو تو سرعت نشاں   یقیں کر اسی بات کو او میاں

صبوری کنی گر ترا دیں بود
کہ تعجیل کارے شیاطیں بود

---

[1] نسخہ 'آ' و 'ج': اشعار یوں ہیں: ''صبوری میں ہے اس قدر مرتبا   کہ ہے صابروں کے دلوں پر لکھا
نہیں لکھی جاتی ہے اس کی ثنا   غرض یہ سخن سن تو اے پارسا

[2] نسخہ 'آ' و 'ج': ''ملنے'' تحریر ہے۔

[3] نسخہ 'آ' و 'ج': ''پر'' لکھا ہے۔

[4] نسخہ 'آ' و 'ج': ''رتبہ و احترام'' لکھا گیا ہے۔

[5] نسخہ 'آ' و 'ج': یہ بند تحریر نہیں ہے۔

جو ہے کچھ تجھے مقصد و مدعا　　وہ جلدی نہیں تجھ سے ہوتا ادا
روائی میں اس کی میاں غم نہ کھا　　اسی کو یقیں کر تو اے دل ربا[1]

صبوری کلید در آزروست
کشایندۂ کشورِ آزروست

جو کچھ ہے تمنا تری جس میں یاں　　تجھے رنج دل اس کا ہو اک زماں[2]
جو چاہے ملے تجکو اس کا نشاں　　اسی کو یقیں دل میں کر[3] او میاں

صبوری بر آرد مراد دلت
کہ از عالماں حل شود مشکلت

اگر ہے تو دام الم[4] میں اسیر　　وگر تیری طبع ہے کلفت پذیر[5]
نہ لا رنج دل میں قلیل و کثیر　　کہا ہے بزرگوں نے یوں اے نظیر

صبوری بہرحال اولی تراست[6]
[7] صبوری کند ہر کہ نیک اختر است

مے عشق ہے وہ نشاط التیام　　کہ اس کا نشا ہے جنھیں صبح و شام
انھیں کو ہے دن رات عیش مدام　　تو بس جلد لے کر صراحی و جام

بدہ ساقیا[8] آبِ آتش لباس
کہ مستی کند اہل دل التماس

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': اشعار یوں رقم ہیں ''جو کچھ ہے ترا مقصد و مدعا　　نہیں گر وہ جلدی سے ہوتا روا
برآنے میں اس کے میاں غم نہ کھا　　یقیں اس کو تو جان اے دل ربا
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ شعر یوں ہے ''جو کچھ آرزو جی میں ہے تری یاں　　نہ ملنے کا ہے رنج دل میں نہاں
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''اسی کو یقیں دل میں رکھ جاوداں''　　[4] نسخہ 'آ' میں ''بلا'' درج ہے
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''وگر ہے تری طبع کلفت پذیر''　　[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''بود'' ہے۔
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کہ در ضمنِ آں چند معنی بود''
[8] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ساقی آں'' ہے۔

جو اس مے پہ جائے ہے دل کو نگاہ   تو سو جان سے ہوتی ہے اس مے کی چاہ[1]
کرے ہے وہ عاشق کو مست سیاہ[2]   بہار اس کی کیا کیا کہوں واہ واہ

مے لعل در ساغر زر نگار
بود روح پرور چو لعل نگار

جنہیں شوق ہے یاں مے عشق کا   عجب ان کے دل کو ہے ملتا مزا
چڑھا ہے جو اس مے کا ان کو نشا   تو کیفیت اس کی کہوں واہ[3] کیا

خوش آنذلت شوق ارباب عشق
خوش آنذلت شوق اصحاب عشق[4]

جو عشاق ہیں ان سے مت کر حجاب   انہیں لطف سے اپنے کر کامیاب
دل ان کا جو کرتا ہے مست و خراب   تو پھر ساقیا دیر کیا لاشتاب[5]

شرابے چو لعل رواں بخش آر[6]
شرابے مصفا چو روئے نگار

جو ہے عاشقوں کو غم جاں گزا   تجھے اس کی لازم ہے کرنی دوا
جو چاہے خمار ان سے ہووے جدا   تو جلدی سے اسے ساقی دلربا

بیار آن شرابے چو آبحیات
کہ باید زبویش دل از غم نجات

---

[1] نسخہ 'آ' و'چ': یہ شعر یوں درج ہے "وہ مے جس سے ہے چشم دل کو نگاہ
نہ کیونکر ہو سو جان سے اس کی چاہ

[2] نسخہ 'آ' و'چ': "وہ ہے جان عشاق بے اشتباہ" درج ہے۔

[3] نسخہ 'آ' و'چ': "اب میں" لکھا ہے۔

[4] نسخہ 'آ' و'چ': شعر یوں ہے "خوشا لذت شوق ارباب عشق   خوشا لذت ذوق اصحاب عشق"

[5] نسخہ 'آ' و'چ': مصرعہ یوں ہے: "تو لا ساقیا بھر کے جام شراب"

[6] نسخہ 'آ' و'چ': "یار" لکھا ہے۔

وہ سرخی جو آنکھوں میں ہے بھر رہی　　گویا مشعل عشق روشن ہو رہی [1]
کبھی سرخوشی اور کبھی بے بسی　　کہوں کیا میں اس کے سوا [2] اس گھڑی

خوش آں مے پرستی ز صاحبدلاں
خوش آں ذوق مستی ز اہل دلاں

کیا جس نے دل دوستی پر فدا　　محبت کے پیشے میں دل کو دیا [3]
اسے چاہیے دیکھنا یار کا [4]　　صفت اس کی یارو کہوں [5] واہ کیا

خوش آں دل کہ دارد تمنائے دوست
خوش آں دل کہ در بند سودائے دوست

جو مشتاق نظارۂ یار ہے　　اسی کو محبت سزاوار ہے
صفت اے نظیر اس کی بسیار ہے　　زباں پر میری یہی ہر بار ہے

خوش آں دل کہ شیداست بر روئے اوست [6]
خوش آں دل کہ شد منزلش کوئے اوست

جو رکھتے ہیں یا راستی میں کمال [7]　　انھیں لوگ کہتے ہیں فرخندہ حال
دل ان کا چمکتا ہے اختر مثال　　انھیں نیک باتوں میں کر کر [8] خیال

دلا گر کنی راستی اختیار
شود دولت [9] و ہمدم و بختیار

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر ایسے ہے: ''جو سرخی نہیں آنکھوں میں بھر رہی　　عجب مشعل عشق روشن ہوئی''

[2] نسخہ 'ق' میں ''سوا'' سہو کتابت کی وجہ سے درج نہیں۔

[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''قدم راہ الفت میں اپنا رکھا''

[4] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''رہا ملتجی جلوۂ یار کا''　[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''اور'' رقم ہے۔

[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''دوست'' رقم ہے۔　[7] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے ''کے نشاں'' درج ہے۔

[8] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کرکے'' رقم ہے جو شاید زبان بدلنے کی کوشش ہے۔

[9] نسخہ 'آ' و 'چ': ''دولت'' درج ہے۔ قیاساً یہی درست معلوم ہوتا ہے۔

جو رکھتے ہیں یاں راستی کا اثر　　بزرگی میں ہوتے ہیں یاں [1] نامور
شرف ان کے رہتے ہیں مشہور تر　　اسی حسن و خوبی پہ کر کر نظر [2]

نہ پیچد سر از راستی ہوشمند
کہ از راستی نام گردد بلند

جو ہیں راستی سے میاں کامیاب [3]　　نہیں ان کے دل کو ذرا رنج و تاب
دہن کی بھی [4] بو ان کے مثل گلاب　　تو [5] پوچھے تو سن اے کیا سب ماب (کذا)

بہ از راستی در جہاں کار نیست
کہ در گلبن راستی خار نیست

[6] جو رکھتے ہیں یاں راستی کے نشاں　　تو ہر جا عیاں ان کی ہیں خوبیاں
فروغ خرد سے وہ ہیں شادماں　　سمجھ کر یہ باتیں جو تو ہے میاں

دم از راستی گر زنی صبح وار
ز تاریکی جہل گیری کنار

جنھیں راستی کی خوش آئی ہے [7] طیب　　وہ ہیں گلشن صدق کے عندلیب
جو ناراستی کی ہوا عنقریب　　تو یہ دل میں اپنے سمجھ اے خلیب [8]

کسے را کہ ناراستی کشت کار
کجا روز محشر شود رستگار

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''وہ'' درج ہے۔
[2] نسخہ 'آ' میں شعر یہ ہے: ''اسی حسن و خوبی پر کر کے نظر　　کہا شیخ سعدی نے اے پُر ہنر''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں رقم ہے: ''جو ہیں راستی میں یہاں کامیاب''
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہے'' لکھا ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''جو پوچھے تو سن اے فراست مآب''
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': دونوں اشعار یوں ہیں: ''جو رکھتے ہیں یاں راستی کا شعار　　انھیں کا ہے عالم میں عز و وقار
وہ ہوتے ہیں مقبول پروردگار　　سمجھ کر یہی بات اے کامگار
[7] نسخہ 'ق' میں ''ہے'' سہو کتابت سے درج نہیں۔
[8] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''سمجھ اس کا انجام اے خوش نصیب''

جو رکھتے ہیں یاں راستی پر نگاہ انھیں کی بہت لوگ کرتے ہیں چاہ
بزرگی سے ہوتا ہے ان کا نباہ اگر ہے تو عاقل تو اے رشک ماہ[1]

مزن دم بجز راستی زینہار
کہ دارد فضیلت یمین و[2] یسار

رہے گا جو[3] ناراستی میں اسیر وہ[4] سب کی نگاہوں میں ہوگا حقیر
نہ کچھ تو ناراستی دلپذیر[5] اسی کو یقیں دل میں کر اے نظیر

ز ناراستی نیست کارے بتر
کز و نام نیکو شود بے وقر[6]

جسے جھوٹ کہتے ہیں اہل جہاں وہ سینے کی ہے تیرگی کا نشاں
خرد کی ضیا کو ہے کرتا نہاں جو کچھ فہم ہے تو یقیں کر میاں[7]

کسے را کہ گردد زبانِ دروغ
چراغ دلش را نباشد فروغ

کریگا جو تو جھوٹ کو اختیار تو ہوگا خجل سب میں لیل و نہار[8]
طبیعت رہے گا الم سے فگار یقیں کر اسے دل میں اے غمگسار[9]

ترا شرمساری نماید دروغ
بکاذب در غم کشاید دروغ

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں درج ہے ''جو ہے تو عقیل اور دانش پناہ'' [2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''بر''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ''تو'' درج ہے۔ [4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''تو'' لکھا ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''یہاں اور وہاں ہوگی ذلت کثیر''
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کز و گم شود نام نیک اے پسر''
[7] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''نہیں یاد کیا قول دانشوراں''
[8] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''طبیعت رہے گی الم سے فگار''
[9] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے ''کرے گا نہ کوئی ترا اعتبار یقیں جان لے اسکو اے ہوشیار''

اگر جھوٹ بولے گا تو ہر زماں ۱؎ تو ہو گا اثر تیرے دل سے یہاں
کریں گے حذر تجھ سے دانشوراں ۲؎ یہی ۳؎ بات دل میں یقیں کر میاں

ز کذاب گیرد خرد مند عار
کہ او را نیارد کسے در شمار

جسے جھوٹ ۴؎ ہوتا ہے کچھ شادماں اسے خوار کرتا ہے پھر ہر زماں
سراسر بدی اس کے ہے درمیاں اگر اعتبار اپنا چاہے تو یاں

دروغ اے برادر مگو زینہار
کہ کاذب بود خوار و بے اعتبار

جسے جھوٹ ہوتا ہے یاں دلپذیر وہ ہوتا ہے یاں منفعل اور حقیر
نہیں اسکی توقیر کرتے کبیر جو دیکھا تو سچ ہے یہ بات ۵؎ اے نظیر

دروغ آدمی را کند شرمسار
دروغ آدمی را کند بے وقار

۶؎ جہاں میں عجب کچھ ہیں ظاہر چلن عیاں ہے ہر اک طور کی انجمن
اگر ۷؎ دیکھنے ہیں کچھ اس کے جتن تو چشم تامل سے اے یار من

نگہ کن دریں گنبد زرنگار
کہ سقفش بود بے ستون استوار

۱؎ نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں درج ہے "تو ہو گا خجل سب میں تو اے میاں"

۲؎ نسخہ 'آ' و 'چ': "اہل جہاں"

۳؎ نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے "ہمیشہ یقیں کر اسے میری جاں"

۴؎ نسخہ 'آ' و 'چ': "رکھتا" درج ہے۔

۵؎ نسخہ 'آ' و 'چ': "یہ بات" کی جگہ "یہی" رقم ہے۔

۶؎ نسخہ 'آ' و 'چ': شعر اس طرح ہے "جہاں میں نئے رنگ کے ہیں چلن عیاں ہے عجب طرز کی انجمن"

۷؎ نسخہ 'آ' و 'چ': "تجھے دیکھنے ہیں جو طور زمن"

کہیں باغ و بستاں کہیں نیستاں　　کہیں کوہ و صحرا کہیں بحر و کاں
کہیں ہے بہار اور کہیں ہے خزاں　　انھیں دیکھ کر پھر تو اے مہرباں

سرا پردۂ چرخ گردندہ ہیں
در و شمعہائے فرو زندہ ہیں

تامل میاں [1] کر تو پھر اور میں　　ہر اک وضع میں اور ہر اک طور میں
جو دیکھا تو ٹھہرا یہی غور میں　　کہ کیا کیا [2] ہیں نقشے عیاں دور [3] میں

یکے پاسباں و یکے پادشاہ
یکے داد خواہ و یکے باج [4] خواہ

کہیں عشرتوں [5] کی ہیں تیاریاں　　نشاط و طرب کی ہوا داریاں
کہیں رنج و غم کی گرفتاریاں　　غرض ہیں عجب کچھ نموداریاں

یکے شادماں و یکے درد مند
یکے کامران و یکے مستمند

کہیں بے بسی [6] اور کہیں دستگاہ　　کہیں بے وقاری کہیں عز و جاہ
پڑے کیوں نہ حیرت میں جا کر نگاہ　　غرض کچھ عجب یاں کی ہے رسم و راہ

یکے بر حصیر و یکے بر سریر
یکے در پلاس و یکے در حریر

---

[1] نسخہ 'آ' و 'ج': ''ذرا'' رقم ہوا ہے۔
[2] نسخہ 'ق' میں ''کیا'' سہو کتابت سے نہیں لکھا گیا ہے۔
[3] نسخہ 'ق' میں سہو کتابت سے ''اور'' لکھا گیا ہے۔
[4] نسخہ 'آ' و 'ج': ''تاج'' لکھا گیا ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'ج': ''دعوتوں'' تحریر ہوا ہے۔
[6] نسخہ 'آ' و 'ج': ''بے کسی'' لکھا ہے۔

کہیں سختی و رنج سے واۓ[1] ہے الم پر الم دوڑتا آۓ ہے[2]
کہیں عشرت و عیش لہراۓ ہے[3] غرض[4] کچھ تماشے کی یہ جاۓ ہے

یکے را عنا و یکے را غنا
یکے را بقا و یکے را فنا

کہیں بے زری اور کہیں گنج زر کہیں خامشی اور کہیں شور و شر
کہیں دل[5] خفا اور کہیں شاد تر غرض کچھ عجب یاں کی دیکھی اثر[6]

یکے بینوا و یکے مال دار
یکے نامراد و یکے کام گار

کہیں صبح عشرت کہیں شام غم کہیں خرمی اور کہیں صد[7] الم
کہیں مہربانی کہیں ہے ستم غرض کچھ عجب ہیں حرج (کذا) بہم[8]

یکے در تنعم[9] یکے در عذاب
یکے در مشقت یکے کامیاب

کہیں شادمانی کہیں غم کشی کہیں کہنگی اور کہیں تازگی
کہیں دل کی قوت کہیں ست جی غرض کچھ عجب طرز[9] ہے یاں کی بھی

یکے تندرست و یکے ناتواں
یکے سال خورد و یکے نوجواں

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': "ہاۓ" درج ہے۔
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے "کہیں درد و اندوہ سے واۓ ہے"
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے "کہیں محفل عیش پیراے ہے"
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': "عجائب" لکھا گیا ہے۔ [5] نسخہ 'آ' و 'چ': "غم زدہ" تحریر ہوا ہے۔
[6] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے "نئی طرح کا یاں کا دیکھا اثر" [7] نسخہ 'آ' و 'چ': "ہے" درج ہے۔
[8] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے "جہاں میں جہاں دیکھو یہ ہے بہم"
[9] نسخہ 'آ' و 'چ': "تبسم" درج ہے۔ [10] نسخہ 'آ' و 'چ': "طرح" ہے۔

کہیں نرم وصفی کی چلتے ہیں راہ   کہیں [1] سخت گوئی کی ٹھہرے ہے چاہ
کہیں لطف ہے اور کہیں ظلم و آہ   غرض [2] کچھ عجب یہ بھی ہے بزم گاہ

یکے تندرست [3] و یکے تند خوے
یکے برد بار و یکے جنگ جوے

کہیں [4] والیِ دیں کہیں گمرہی   کہیں راستی اور کہیں کجروی
کہیں پارسائی کہیں مے کشی   غرض [5] کچھ عجب دھوم ہے مچ رہی

یکے در صواب و یکے در خطا
یکے در دعا و یکے در دغا

کہیں ہے نشاط و طرب ہر زماں   بہار چمن چہچہے [6] بلبلاں
کہیں کلفتِ دل ہے رُخ پر عیاں   غرض کچھ عجب رنگ ہے او میاں [7]

یکے در گلستانِ راحت مقیم
یکے با غم و رنج محنت ندیم

کہیں بادۂ عیش ہے موجزن   پریزاد بیٹھے ہیں نازک بدن
کہیں رنج و غم سے لگی ہے لگن   غرض کچھ عجب ڈھب کی ہے انجمن

یکے را فروزندہ شمع طرب
یکے را [8] زغم روز روشن چو شب

---

[1] نسخۂ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں درج ہے ''کہیں سخت گوئی کہیں مہر و چاہ''
[2] نسخۂ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''عجب ڈھنگ کی دیکھی ہے یہ بزم گاہ''
[3] نسخۂ 'آ' و 'چ': ''نیک خلق'' لکھا ہے۔
[4] نسخۂ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''کہیں ہے ہدایت کہیں گم رہی''
[5] نسخۂ 'آ' و 'چ': ''جہاں میں'' تحریر ہوا ہے۔
[6] نسخۂ 'آ' و 'چ': ''نغمہ'' لکھا ہے۔
[7] نسخۂ 'آ' و 'چ': ''کہاں تک کہوں یاں کی نیرنگیاں'' ہے۔
[8] نسخۂ 'ق' میں سہو کتابت سے ''را غم و روز'' تحریر ہے۔

کہیں شاد کامی کے ہیں کاروبار عیاں سیم و زر کے ہیں نقش و نگار
کہیں درد و غم سے ہے خاطر فگار غرض [1] کچھ عجب طور ہیں آشکار
یکے را بروں رفتہ ز اندازہ مال
یکے در غمِ نان و خرچ عیال

کہیں ہیں تر و تازگی کے نشاں خوشی خرمی قہقہے خوبیاں
کہیں رنج و افسردگی ہے عیاں غرض کچھ عجب ہے روش او میاں [2]
یکے چوں گل از خرمی خندہ زن
یکے را زآزردہ [3] خاطر حزن

کہیں عز و اجلال ہے بے شمار نمایاں ہے باغ چمن کی بہار
کہیں قید غم سے ہے دل داغدار غرض کچھ عجب رنگ ہیں آشکار [4]
یکے در جہان جلالت امیر
یکے در کمند حوادث اسیر

کہیں پارسائی کا اقبال ہے ریاضت عبادت سے خوشحال ہے [5]
کہیں طبع عصیاں کے دنبال ہے غرض کچھ عجب یاں کا احوال ہے
یکے بستہ از بہر طاعت کمر
یکے در گنہ برد عمرے بسر

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ مصرعہ یوں درج ہے ''عجب طرز کے ہیں چلن آشکار''
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''عجب ڈھب کا ہے آج رنگ جہاں''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ''دل'' لکھا ہے۔
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''جہاں میں عجب رنگ ہے آشکار''
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''عبادت سے ہر ایک خوشحال ہے''

کہیں راہ و رسم مناجات ہے   تلاوت ہے تقویٰ ہے طاعات ہے
کہیں بادۂ[1] بنگ دن رات ہے   غرض کچھ عجب طور کی بات ہے[2]

یکے را شب و روز مصحف بدست
یکے خفتہ در کنج میخانہ مست

کہیں علم کا ہو رہا ہے کمال   معانی کی ہے بحث اور قیل و قال
کہیں ہے[3] جہالت کا[4] دل میں خیال   غرض کچھ عجب یاں کے ہیں چال ڈھال[5]

یکے عالم و مقبل و ہوشیار
یکے جاہل و مدبر[6] و شرمسار

کہیں تو شریعت کے اقرار ہیں   مسائل کے ہر لحظہ تذکار ہیں[7]
کہیں منکری میں گرفتار ہیں   غرض کچھ[8] عجب یاں کے اطوار ہیں

یکے بر درِ[9] شرع مسمار دار
یک در رہ کفر زنّار دار

کہیں خواہش پیر[10] مرشد راہنما   کہ ارشاد لاویں سب اس کے بجا
کہیں ناجری مفسدی کا مزا   غرض کچھ عجب وضع ہے برملا[11]

یکے نیک کردار نیک اعتقاد
یکے غرق در بحر فسق و فساد[12]

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': ''بادۂ و بنگ'' درج ہے۔ [2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''عجب آئینہ یاں طلسمات ہے''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ''ہیں'' لکھا ہے۔ [4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کے'' لکھا گیا ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''عجب رنگ کی ہے یہاں چال ڈھال''
[6] نسخہ 'ق' میں 'و' رقم نہیں جو سہو کتابت ہے۔ [7] نسخہ 'آ' و 'چ': ''مسائل کی بحثیں ہیں تکرار ہیں''
[8] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کچھ عجب'' کی جگہ ''رنگ پر'' لکھا ہے۔
[9] نسخہ 'ق': ''ورع'' سہو کاتب [10] نسخہ 'آ' و 'چ': ''پیر'' درج نہیں ہے۔
[11] نسخہ 'آ' و 'چ': شعر یوں ہے ''کہیں فاجری مرتدی ہے بپا   غرض یاں عجب رنگ ہے مچ رہا''
[12] نسخہ 'ق' میں یہ شعر رقم نہیں ہے۔

کہیں زور و قوت میں ہیں استوار جہاد ان سے ہوتے ہیں نت آشکار
کہیں ضعف سے چھپتے پھرتے ہیں زار عجب طرح کا یاں ہے کاروبار

یکے غازی و چابک و پہلواں
یکے بزدل و ست ترسندہ جاں

کہیں دین و ایماں سے ہیں نیک نام حسابوں میں لکھتے ہیں دنیا دوام
کہیں ہیں گرفتار کفر و ظلام عجب طور کا یاں کا ہے انتظام

یکے کاتب اہل دیانت ضمیر
یکے وزد باطن کہ نامش دبیر

زمانے میں ہیں یہ بھی نیرنگیاں کہیں کچھ ہے ظاہر کہیں کچھ عیاں
انھیں دیکھ کر ہو نہ غافل میاں جو بھولا تو بھولا مگر مہرباں

ازیں پس مکن تکیہ بر روزگار
کہ ناگہ ز جانت بر آرد دمار

جو حشمت ترے پاس ہے بے شمار تو اس کا بھروسا نہ کر زینہار
نہیں اس کے رہنے کا کچھ اعتبار اگر عقل ہے تجھ کو اے ہوشیار

مکن تکیہ بر ملک و جاہ و حشم
کہ پیش از تو بودست و بعد از تو ہم [1]

---

[1] اس صفحہ پر درج تمام اشعار نسخہ 'ق' میں درج نہیں ہیں۔ مخطوطہ یہاں سے ورق افتادہ ہے۔

اگر ہے جہاں میں تو دارا نشاں　　سپہ بھی بہت ہے ترے ہم عناں
اگر ہے تو دانشور و کامراں　　نہ ہو اس پہ نازاں تو اے مہرباں

مکن تکیہ بر لشکر بیعدد
کہ شاید ز نصرت نیابی مدد

اگر حکم اور ملک ہے بیشتر　　تو ہرگز بھروسا تو اس کا نہ کر
یہ ہوتا ہے دم میں ادھر سے ادھر　　عجب کہہ گیا سعدے نکتہ ور

مکن تکیہ بر ملک و فرماندہی
کہ ناگاہ چو فرماں رسد جاں دہی

اگر تجھ کو شوکت سے ہے احترام　　تو مغرور اس پر نہ ہو صبح و شام
جو کچھ عقل سے تجھ کو رہتا ہے کام　　تو زنہار اے صاحب احتشام

مکن شادمانی بجاہ و جلال
کہ بے خوف نقصاں نباشد کمال

جہاں میں اگر تو ہے کشور ستاں　　سب اسباب دولت کے ہیں تیرے یاں
نہ ہو اس پہ مغرور ہرگز میاں　　اگر ہے تو دانشور و اہل شاں

مکن تکیہ بر ملک و تاج و لوا
کہ ناگہ در آید سپاہِ بلا [1]

---

[1] اس صفحہ پر درج تمام بند نسخہ 'ق' میں موجود نہیں ہیں۔ مخطوطہ یہاں سے ورق افتادہ ہے۔

جو آگے تھے یاں صاحب زیب و فر　　کہاں ہیں وہ اب دل میں ٹک غور کر
نہیں استقامت کا اس جا اثر　　تھے اگلے زمانے میں بھی جلوہ گر

بسا پادشاہاں سلطاں نشاں
بسا پہلوانانِ کشور ستاں

جہاں کا یہی ہے چلن او میاں [2]　　کہ رہتا نہیں یاں کوئی جاوداں
ہوئی ہے بہاروں کی آخر خزاں　　سوا ان کے تھے باغ خوبی نہاں [3]

بسا ماہ رویان شمشاد قد
بسا نازنیناں خورشید خد

عجب زیب و زینت سے تھے ہمقریں　　کہاتے تھے محبوب اور نازنیں
کوئی مہ روشن اور کوئی مہ جبیں　　غرض پہلے بھی تھے بروے زمیں

بسا نو عروسان آراستہ
بسا خوب رویان نو خاستہ

جو اب ہیں عیاں غنچہ لب گل رخاں [4]　　اسی طور آگے بھی تھے دلستاں
یہی دلفریبی یہی شوخیاں　　بصد ناز و انداز رہتے تھے یاں

بسا نامدار و بسا کامدار
بسا سرو قد و بسا گل عذار

---

[1] نسخہ 'ق' میں شعر درج نہیں ہے۔
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': ''اے جواں'' درج ہے۔
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں ہے ''سوا اس کے تھے زیب باغ جہاں''
[4] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یہ ہے ''ہیں اب جس طرح گل بدن نو جواں''

وہ ایسا ہی رکھتے تھے حسن و جمال　　کہ تھے گلشن ناز کے نونہال
سجیلی دھجیں ، دلفریبی کی چال　　کہوں کیا ہوا ان کا آخر یہ حال[1]

کہ گردند پیراہنِ عمر چاک
کشیدند سر در گریبان چاک

غرض ہو گئے ہیں وہ زیبا صنم　　کہ تھے دامِ دل جنکی زلفوں کے خم
عجب اچپلاہٹ عجب طرز رم[2]　　کروں کیا بیاں اب میں با چشم نم

چناں خرمن عمر شاں شد بباد
کہ ہرگز کسے را[3] نشانے نداد

جہاں میں عجب[4] ہیں یہی کاروبار　　تو غفلت میں رہ کر نہ ہو شرمسار
زمانے کا ہرگز نہ کر[5] اعتبار　　جو کچھ عقل ہے تجھ میں[6] تو زینہار

منہ دل بریں منزل جانستاں
کہ دروے نہ بینی دلے شادماں

جو دل کو لگاوے گا غفلت سے یاں　　رہے گا وہ غم سے بہ آہ و فغاں[7]
اگرچہ دلآویز ہے یہ مکاں　　ولے ہو کے غافل تو ہرگز میاں[8]

منہ دل بریں کاخ خرم ہوا
کہ می بارد از آسماں صد بلا[9]

---

[1] نسخہ 'آ' و 'چ': یہ شعر یوں درج ہے ''بہت خوشنما اور شیریں مقال　　کہوں کیا ہوا ان کا انجام حال''
[2] نسخہ 'آ' و 'چ': مصرعہ یوں رقم ہے ''عجب شوخیاں اور طرز ستم''
[3] نسخہ 'آ' و 'چ': ''زاں'' لکھا ہے۔　[4] نسخہ 'آ' و 'چ': ''عیاں'' لکھا گیا ہے۔
[5] نسخہ 'آ' و 'چ': ''نہیں'' تحریر ہوا ہے۔　[6] نسخہ 'آ' و 'چ': ''کو'' لکھا ہے۔
[7] نسخہ 'آ': مصرعہ یہ ہے ''رہے گا الم میں بشور فغاں'' نسخہ 'چ' یہاں سے ورق افتادہ ہے۔
[8] نسخہ 'آ': مصرعہ یہ ہے ''نہیں ہے مگر یہ رہِ جاوداں'' نسخہ 'چ' یہاں سے ورق افتادہ ہے۔
[9] نسخہ 'آ': مصرعہ یہ ہے ''کہ می بارد از آسمانش بلا'' نسخہ 'چ': مصرعہ نسخہ 'ق' کے مطابق ہے۔

رہے گا جو غفلت میں یاں مبتلا   وہ پاوے گا ہر لحظہ رنج و عنا
ندامت بھی کھینچے گا اس کے سوا   اگر ہے تو غافل تو اے دلربا [1]

منہ دل بریں کہنہ [2] دیر خراب
کہ خالی نباشد ز رنج و عذاب

اگر ہو گی غفلت تجھے دلپذیر [3]   تو ہو گا کمند الم میں اسیر
لگیں گے طبیعت میں کلفت کے تیر   جو آرام چاہے تو ہرگز نظیر

منہ دل بریں دیر نا پائیدار
ز سعدی ہمیں یک سخن یاد دار

---

[1] نسخہ 'آ' و 'ج': یہ مصرعہ یوں درج ہے "اگر ہے تجھے عقل و فہم رسا"

[2] نسخہ 'آ' و 'ج': "دیر کہنہ خراب" درج ہے۔

[3] نسخہ 'آ' و 'ج': مصرعہ یوں ہے "جو غفلت ترے دل میں ہے جاگیر"

ارشد معراج

تحقیق میں مصاحبہ اور سوال نامہ

تحقیق حقیقت کی جان کاری، جستجو، لگن ،معلومات کا اکٹھا کرنا، حقائق کو استدلالی اور منطقی انداز میں تلاش کرنا، مشکوک حقائق کی چھان پھٹک، اصل شواہد کو جمع کرنے اور نتائج اخذ کر کے ایک موقف ترتیب دینے کا نام ہے ۔اس فن شریف میں مختلف مراحل ہوتے ہیں جن سے محقق کا واسطہ پڑتا ہے۔

تحقیق کی کئی اقسام ہیں جن میں خالص تحقیق ،اطلاقی تحقیق، تاریخی تحقیق، بیانیہ تحقیق، تجرباتی تحقیق، کلینکی تحقیق، موضوعاتی تحقیق، سوانحی تحقیق اور لسانی تحقیق وغیرہ شامل ہیں۔ تحقیق کے عمل میں ابتدائی مآخذ اور ثانوی مآخذ سے کام لے کر نتائج اخذ کیے جاتے ہیں ۔اس سلسلہ میں محقق کو مواد کی تلاش میں مختلف ذرائع استعمال کرنا ہوتے ہیں جن میں ایک ذریعہ مصاحبہ اور سوالنامہ بھی ہے ۔ مصاحبے اور سوالنامے کی ضرورت لسانی تحقیق اور سوانحی تحقیق میں خصوصاً پیش آتی ہے۔ علاوہ ازیں اس ذریعے سے مختلف النوع موضوعات پر بھی سیر حاصل کام کیا جاسکتا ہے۔ لیکن جب محقق کو کسی ادبی شخصیت کے فن اور حیات کے بارے میں معلومات اکٹھا کرنا ہو یا کسی خطے کی زبان و ادب کے بارے میں شخصی معلومات اکٹھا کرنا ہوں تو یہ طریقہ کارگر ثابت ہوتا ہے۔

عربی میں مصاحبہ کے لغوی معانی تو ساتھی، ہم جلیس، ہم نشین، ہم صحبت، ندیم ،خالص دوست عورت کے ہیں لیکن یہاں مصاحبہ سے مراد انٹرویو کے ہیں۔

جب ''فن و شخصیت'' موضوع ہو یا لسانی تحقیق پیش نظر ہو تو پہلی صورت میں مذکورہ شخصیت کے بارے میں مکمل معلومات اکٹھا کرنے کے سلسلے میں کتابوں اور مطبوعات یا مخطوطات کے علاوہ اگر وہ شخص زندہ ہے تو اس سے اور اگر زندہ نہیں ہے تو اس کے

لواحقین سے مصاحبے کے ذریعے اس کے بارے میں جانا جاتا ہے۔ اگر محقق کا دائرہ کار عوامی ادب کے سلسلہ میں مقامی بولیاں یا لسانیاتی مطالعہ ہے تو محقق اس شعبے یا حلقے کے بارے میں معلومات اکٹھا کرنے کے لیے مختلف لوگوں سے ملاقات کرتا ہے۔اسی ضمن میں پیش نظر مطالعہ لوک گیت ہیں تو ایسے مردوں اور عورتوں سے ملاقات کی جاتی ہے جو اس فن سے آشنا ہیں۔ اس طرح اصل گیت تک رسائی ممکن ہوسکتی ہے۔ان لوگوں سے سوال جواب کے ذریعے مزید معلومات حاصل کرنا اور موضوع کی تہہ تک پہنچنا اور ان کے بیانات کے ذریعہ صحت متن کا اندازہ کرنا آسان ہوسکتا ہے۔لیکن زیادہ تر مصاحبہ سوانحی تحقیق میں اہمیت کا حامل ہوتا ہے اس سلسلہ میں مذکورہ شخص کے عزیز و اقارب سے ملنا، اہل خاندان اور اہل محلّہ سے رجوع کرنا، بے تکلف دوستوں اور ہم جماعتوں کی معلومات موضوع کے لیے کارآمد ثابت ہوتی ہیں۔ گو کہ یہ طریقہ متنی اور موضوع تحقیق کے لیے بھی کارگر ہے لیکن مصاحبہ یا تو ''موضوع سخن'' شخصیت سے یا اس کے لواحقین سے کیا جاتا ہے جو طے شدہ بامقصد ملاقات اور سوالات پوچھنے کا نام ہے جسے خاص ترتیب اور انداز تحریر کے ذریعے تیار کیا جاتا ہے۔اس سلسلہ میں کوئی خاص قوانین وضوابط ترتیب نہیں دیئے گئے لیکن ہم اپنی آسانی کے لیے اس سلسلہ میں کچھ اہم نکات اکٹھے کرتے ہیں اور اس امر کی وضاحت بھی کرتے ہیں کہ محقق کو اس سلسلہ کیا رویہ اپنانا چاہیے۔

۱۔ محقق ''فن و شخصیت'' پر کام کرتے ہوئے جن مذکورہ شخصیت کے لواحقین، دوست احباب، اہل محلّہ اور اہل خانہ سے ملاقات کرتا ہے اور اس کے نتیجے میں جو معلومات اکٹھی ہوتی ہیں انہیں پیش کرنے میں غیر جانبدار رہے۔

۲۔ نفسیاتی طور پر صرف وہی چیزیں انسانی حافظے کا حصہ ہوتی ہیں جن سے ہم آہنگی ہوتی ہے لیکن محقق کا فرض کہ وہ مخاطب کے خیالات سے ہم آہنگ نہ بھی ہو تو بھی اس کی رائے کو من و عن پہنچائے۔

۳۔ محقق کسی فنی نکتے، ابہامی پہلو یا علامتی اشارے کی وضاحت کے لیے بھی اس

فن کے ماہرین سے ملاقات کرتا ہے اور ان کے خیالات کو جاننے کی کوشش کرتا ہے اس دوران فنی اصطلاحوں کی وضاحت اور موشگافیوں کی تفاصیل اور مضمرات سے آگاہی حاصل کی جائے تو زیادہ بہتر ہوتا ہے۔

۴۔ شخصیت ذات اور خیالات کا حسین امتزاج ہوتا ہے محقق سوالات کے ذریعے خیالات کی گہرائی کا کھوج لگاتا ہے یہ کھوج اس طرح لگانا چاہیے کہ شخصیت کے دلچسپ پہلو عیاں ہو جائیں۔

۵۔ محقق کے لیے ضروری ہے کہ مصاحبہ کے لیے پہلے سے وقت طے کر لے۔ اپنے مخاطب کی عزت کرے۔ مزاج میں متانت پیدا کرے۔ مخاطب کی مخصوص زبان کو سمجھے۔ لباس مذکورہ شخصیت کے طبقے کے مطابق پہنے۔ دوران گفتگو خیالات کی تعریف کرے۔ اپنے سوالات کو بنیادی اہمیت دے لیکن خود نمائی ظاہر نہ کرے۔

۶۔ عموماً مصاحبے سے حاصل شدہ معلومات میں سے حشو و زوائد کو حذف کر دیا جاتا ہے لیکن اس عمل میں بہت احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے کیوں کہ بعض اوقات نفس مضمون کے متاثر ہونے کا بھی اندیشہ ہوسکتا ہے۔ اقتباسات سیاق و سباق سے الگ نہیں دینا چاہیں۔

۷۔ بعض شخصیات کے لیے ''مصاحبہ'' زندگی میں اچانک وارد ہونے والی کوئی شے ہوسکتا ہے ایسے لوگ عموماً گفتگو سے ہچکچاتے ہیں۔ محقق کو اس گفتگو کی افادیت اور مقصد کے ساتھ ساتھ حاصل ہونے والی علمی اضافے کو باور کروانا چاہیے اور اس امر پر خصوصی زور دینا چاہیے کہ اس کی شخصیت کا انتخاب کن عوامل کے پیش نظر کیا گیا ہے۔

۸۔ مصاحبہ خیالات کی گہرائی تک پہنچنے، معلومات کی حقیقت جاننے اور شواہد کے لیے کیا جاتا اس لیے محقق کے لیے ضروری ہے کہ وہ خود ان خیالات کے بارے

میں کماحقہ آگاہ ہو اور پورا پورا یقین رکھے، اس لیے اسے موضوع سے متعلق زیادہ سے زیادہ معلومات بھی ہونا چاہیں۔

۹۔ کسی شخصیت کے بارے میں جاننے کے لیے صاحب مصاحبہ کے سیاسی، سماجی، علمی رجحانات کو مدنظر رکھتے ہوئے موضوع سے متعلق سوالات بھی کیے جاسکتے ہیں۔ اس سلسلہ میں آسان سے مشکل کی جانب سفر کرنا چاہیے۔اس لیے باہمی دل چسپی کے موضوعات سے ابتدا کرنا خوش آئند ہوتا ہے۔

۱۰۔ مصاحبے سے قبل سوالنامہ تیار کرلیا جاتا ہے کیوں کہ مصاحبے کا دار و مدار اس امر پر ہوتا ہے۔بعض اوقات سوالنامہ پہلے ارسال کر دیا جاتا ہے جس سے آسانی پیدا ہوتی ہے۔ سوالات تیار کرتے وقت حوالہ جاتی مواد کا مطالعہ ضروری ہے۔ تکرار سے بچنا اور نیا پن پیدا کرنا چاہیے تاکہ جوابات شگفتہ اور براہ راست ہوں۔

۱۱۔ مصاحبے کے دوران اگر کوئی امر غیر واضح رہ گیا ہو تو اس کی تصدیق کر لینی چاہیے۔

۱۲۔ صاحب تصنیف شخصیت کو اس کی کتب کے حوالے سے یاد دلانے سے اس کی انا کی تسکین ہوتی ہے اور اس کے ہاں محقق کے لیے احترام اور دل میں نرم گوشہ پیدا ہوتا ہے اس طرح صداقت تک رسائی آسان ہوجاتی ہے۔

۱۳۔ مصاحبہ دوطرفہ عمل ہے اس کے لیے جس قدر اہتمام صاحب مصاحبہ کو کرنا ہوتا ہے اسی قدر محقق کو بھی کرنا ہوتا ہے۔ کنجلک اور طویل سوالات سے گریز کرنا اور ایسے سوالات جن کا صرف ہاں یا نہ میں جواب ہو سے پرہیز کرنا چاہیے۔ معلومات افزا اور خیال آفریں بحث اگر ممکن ہو تو کوئی مضائقہ نہیں لیکن بحث و تکرار سے بچنا چاہیے۔

۱۴۔ مصاحبے کے لیے جگہ اور وقت کا تعین اس شخصیت کی رضا سے کرنا چاہیے اس

طرح اس شخص کو اپنی اہمیت کا احساس ہوتا ہے اور نفسیاتی طور پر بالیدگی محسوس کرتا ہے۔

۱۵۔ محقق اگر دوران مصاحبہ جارحانہ انداز گفتگو اپنائے گا تو بدمزگی پیدا ہوسکتی ہے۔ اس لیے فطری بہاؤ قائم رکھتے ہوئے تیکھے سوالات بھی دوران گفتگو کیے جاسکتے ہیں لیکن تہذیب کا دامن ہاتھ سے نہ جانے پائے۔

۱۶۔ مصاحبے کے لیے محقق کے پاس موضوع تحقیق شخصیت کے خاندان ،لواحقین اور عزیز و اقارب کی فہرست ہونا چاہیے ۔ان لوگوں سے مصاحبے کے نتیجے میں شخصیت کے خاندانی حالات، عادات و اطوار اور حرکات سکنات کے علاوہ نظریات اور معمولات تک رسائی حاصل ہوتی ہے۔ ان کے غیر رسمی ملنے جلنے والوں سے ان کی بے تکلفی دوست داری اور انسانی رویوں کو جانا جاتا ہے ۔ صاحبان علم وفن سے ان کے علمی و ادبی حوالے سے گفتگو ہوسکتی ہے۔

۱۷۔ موضوعِ تحقیق کے سلسلہ میں صاحب علم و فضل اور محققین سے مصاحبہ کرنا محقق کے لیے سود مند ثابت ہوتا ہے۔

۱۸۔ مصاحبہ معلومات کی فراہمی میں ایک اہم وسیلے کا کام کرتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ کہ وہ تمام معلومات درست بھی ہوں اس لیے محقق کے فرائض میں شامل ہے کہ وہ مصاحبے سے حاصل کردہ معلومات کو جانچ پرکھ کر تقابلی مطالعے اور تخمینہ کے بعد کوئی رائے قائم کرے اور شامل موضوع کرے۔

۱۹۔ مصاحبے کے لیے ضروری ہے کہ محقق کے پاس نوٹ بک اور ٹیپ ریکارڈ ہو۔ اگر کبھی مصاحبے کا متن کسی وجہ سے معرض بحث آجائے یا اس کے کسی پیراگراف کو چیلنج کیا جائے تو ٹیپ ریکارڈ معاون ثابت ہوتا ہے۔

۲۰۔ کسی فن پارے کے تجزیاتی مطالعے میں فن کار کا سیاسی ،سماجی ،معاشی ،ثقافتی اور نفسیاتی پس منظر پیش نظر ہوتا ہے ۔اس عمل میں موضوع سخن کے حلقہ احباب ان

کی زندگی کے ذاتی اہم واقعات ،محرومیاں، عادات و اطوار کو مصاحبے کے ذریعے سے آگاہ کرتے ہیں۔ جس سے ان کی نفسیاتی ذہنی نجی کیفیات سمجھنے میں مدد ملتی ہے ۔ معاشی حیثیت کا پتہ چلتا ہے ۔اس طرح ان کی تخلیق پر مرتب اثرات اور آباؤ اجداد کے شجرہ نسب سے بھی ہم تخلیق کار اور فن پارے کو سمجھتے ہیں اور یہ مصاحبے کے ذریعے ممکن ہے۔

۲۱۔ مصاحبے کے دوران محقق اور شخصیت کا تنہا ہونا ضروری ہے۔ کسی اور کی موجودگی میں خلل پڑ سکتا ہے اور وہ سربستہ شخصی رازوں سے پردہ اٹھانے میں ہچکچاہٹ محسوس کرسکتا ہے۔

۲۲۔ محقق کو اپنے سوالات کے بارے میں اپنا خیال قبل از وقت بالکل ظاہر نہیں کرنا چاہیے ہوسکتا ہے کہ متعلقہ شخصیت اس کے نقطہ نظر سے متاثر ہو کر درست مواد فراہم نہ کرسکے اور حقائق کو پوشیدہ رکھے ۔ایسے سوالات سے پرہیز کرنا چاہیے جن کے جوابات کسی پر اعتراض یا طنز کی شکل اختیار کرلیں ۔اس سلسلہ میں محقق کو پوری دیانت داری سے کام لینا چاہیے۔

مندرجہ بالا نکات کو مدنظر رکھتے ہوئے محقق ایک اچھا مصاحبہ کرسکتا ہے ۔ مصاحبے کی ضرورت و اہمیت عموماً جدید و موضوعاتی یا قریب العصر شخصیت پر تحقیق کے سلسلہ میں مسلمہ ہے ۔ مصاحبہ دیانت داری کا ایک عمل ہے جس میں سائل و مسئول دونوں ذمہ دار ہوتے ہیں۔ کسی بھی فریق کی سستی اور کاہلی یا لاپرواہی عمل کو بیکار بناسکتی ہے ۔اس لیے ضروری ہے جو پوچھا جائے اور جو کہا جائے دونوں مبنی پر حق اور وہی قلم بند بھی کیا جائے۔ اس صورت میں مصاحبہ کارآمد ثانوی مآخذ کی حیثیت اختیار کرتا ہے۔

مصاحبہ نام ہے سوالات کے جوابات حاصل کرنے کا اس لیے سوالنامے کو اس عمل میں کلیدی حیثیت حاصل ہے ۔ سوالنامہ موضوع سے متعلق مسائل کا پہلے سے مرتب کردہ خاکہ ہے جس میں درجہ بدرجہ مختلف پہلوؤں سے موضوع کا احاطہ کیا جاتا ہے اور

جوابات کی صورت میں حقائق تک رسائی ممکن ہوسکتی ہے۔

سوالنامہ کے سلسلہ میں سب سے بڑا مسئلہ اس کے مقررہ اصول ہیں جو اب تک واضح شکل میں موجود نہیں لیکن یہ بات طے شدہ ہے کہ یہ ایک سائنسی عمل ہے اور استخراجی نتائج میں اسی وقت اس کے ثمرات بہم پہنچ سکتے ہیں جب اسے سائنسی طریقہ کار کے مطابق ترتیب دیا جائے۔ ایک بے ترتیب اور الجھا ہوا سوالنامہ معلومات کو خام بنادیتا ہے اور وقت کے ضیاع کے ساتھ ساتھ حقائق کے الجھاؤ کا باعث بنتا ہے۔

سوالنامہ کے ہم دو حصے کرسکتے ہیں پہلا یہ کہ سوالنامہ تیار کیسے تیار کیا جائے، دوسرا دوران مصاحبہ سوال کیسے پوچھے جائیں۔ پہلی صورت میں ہم پروفیسر عبدالستار دیوی سے مدد لیتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

سوالنامہ تشکیل دینے میں مندرجہ ذیل باتوں کا خیال رکھنا چاہیے:

۱۔ سوالات ممکنہ حد تک مختصر ہونے چاہیں۔

۲۔ سوالات کے ذریعے جو معلومات حاصل کرنی ہیں ان کا حصول کسی دوسرے ذریعے سے ممکن نہ ہو۔

۳۔ جس موضوع پر سوالات پوچھے جاتے ہیں وہ بہت اہم ہونا چاہیے۔

۴۔ یوں تو سوالات انفرادی نوعیت کے بھی ہوسکتے ہیں لیکن زیادہ تر معروضی قسم کے سوالات پوچھنا چاہیے۔

۵۔ سوالات کی زبان بہت سادہ اور عام فہم قسم کی ہونی چاہیے۔ ذومعنی الفاظ سے بچنا چاہیے۔

۶۔ سوالات کی ترتیب اور ان کی ہیئت مدلل ہونی چاہیے ۔ ہر ایک سوال آئندہ سوال کے لیے زمین ہموار کرنے والا ہو۔

۷۔ جوابات دینے کے وقفے کے بارے میں بھی واضح ہدایات دے دینی چاہیے ۔

اس کے علاوہ ہم مندرجہ ذیل امور کو مدنظر رکھ کر ایک اچھا سوالنامہ تیار کرسکتے ہیں۔

۱۔ سوالنامہ اس طرح تیار کرنا چاہیے کہ موضوع سے متعلق کوئی پہلو تشنہ نہ رہے۔ بے ترتیبی ''خلا'' کو جنم دیتی ہے جس سے معلومات ادھوری رہ جاتی ہیں۔

۲۔ سوالنامہ کے سلسلہ میں یہ امر اہم ہے کہ جہاں معلومات کا تعلق موضوع سے ہے وہاں اس شخص سے بھی ہے جس سے سوالات کیے جا رہے ہیں۔ اگر ایک غیر علمی شخص سے علمی نوعیت کے سوالات پوچھے جائیں گے اور علمی شخصیت سے سطحی سوالات کیے جائیں تو منفی ردعمل پیدا ہوتا ہے اور نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ اس لیے شخصیت مصاحبہ کے مقام و مرتبے کو مدنظر رکھتے ہوئے سوالنامہ بنایا جائے۔

۳۔ موضوع یا صورت حال کی تبدیلی سے سوالات کے دائرے میں تبدیلی آتی ہے۔ سوانح سے متعلق سوالات کا موضوع تحقیقی اور موضوعی کا سوانح میں گڈ مڈ کرنے سے ناقابل تلافی مسئلہ جنم لے سکتا ہے۔ ہر موضوع کی نوعیت کے مطابق سوالنامہ تیار کرنا چاہیے گو تخصیصی سطح پر معمولی ترمیم و اضافہ کی گنجائش ہر وقت موجود رہتی ہے۔

۴۔ سوالات ترتیب دیتے وقت اس امر کو مدنظر رکھنا چاہیے کہ سوالات میں اتنا پھیلاؤ نہ ہو کہ ان کے جوابات ختم ہونے میں نہ آئیں اور شخصیت کے لیے سمیٹنا مشکل واقع ہو لیکن ان کا دائرہ کار اس قدر محدود بھی نہ ہو کہ مصاحبہ اپنا مقصد پورا نہ کر سکے۔

۵۔ سوالنامہ میں شامل سوالوں کو اس طرح ہونا چاہیے کہ ایک ہی قسم اور ایک ہی نوعیت کا جواب ملے اگر مختلف النوع سوال ملا کر ایک سوال بنا دیا جائے تو کسی ایک پہلو کے تشنہ رہ جانے کا اندیشہ لاحق ہوتا ہے۔

سوانحی تحقیق میں ممکن ہے کہ جس شخصیت پر کام کیا جا رہا ہو وہ حیات ہوں اور ان سے متعلق کچھ معلومات جو ان کی مطبوعات سے میسر نہ آئیں حاصل کی جا سکتی ہیں۔

عموماً ادبی شخصیات کی سوانحی رذاتی زندگی ادبی کتب میں درج نہیں ہوتی اس لیے ان سے رابطہ کر کے مندرجہ ذیل سوالنامے کے ذریعے ان کی شخصیت اور ادبی حیثیت اور فنی نقطہ نظر کے بارے میں جان کاری حاصل کی جا سکتی ہے۔

۱۔ آپ کا پورا نام اور تخلص، خاندانی نام، قلمی نام؟

۲۔ آباؤ اجداد کے بارے میں تفصیلات ارشاد فرمائیں؟

۳۔ تعلیم درجہ بدرجہ کس طرح اور کس ماحول میں ہوئی ؟

۴۔ پسندیدہ مضامین کون کون سے تھے؟

۵۔ پسندیدہ استاد کون سے ہیں اور کیوں؟

۶۔ آپ کا بچپن کیسے گزرا؟

۷۔ مختلف اوقات میں آپ کی دل چسپیاں اور مشاغل کیا رہے؟

۸۔ کس واقعہ نے آپ کی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے؟

۹۔ ازدواجی زندگی کیسی رہی؟ بیوی/ بچے؟

۱۰۔ معاشی حوالوں سے آپ کی خدمات، ملازمت وغیرہ کا حال؟

۱۱۔ لکھنا کب اور کیسے شروع کیا؟

۱۲۔ کن ادباء سے متاثر رہے ہیں؟ اساتذہ میں کون شامل ہیں جن سے کسب فیض اٹھایا؟

۱۳۔ ادب کے بارے میں نظریات؟

۱۴۔ قدیم اور جدید کے بارے میں آپ کے خیالات کیا ہیں؟

۱۵۔ ادب کے ذریعے قارئین ادب کو کیا دیا؟

۱۶۔ آپ کی خواہش/تمنا؟

۱۷۔ زندگی سے مطمئن ہیں؟ کیا تبدیلیاں معاشرتی سطح پر ضروری ہیں؟

اس کے علاوہ بے شمار سوالات موقعہ محل کی مناسبت سے کیے جا سکتے ہیں۔ مندرجہ بالا خاکہ حتمی نہیں ہے لیکن اس طرح کے سوالات ممکنہ حد تک شخصیت کی تہ در تہ

پرتوں کو کھولتے ہیں اور سمجھنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

سوالنامہ کا دوسرا حصہ بالمشافہ ملاقات میں سوال پوچھنے کا مرحلہ ہے گو کہ مصاحبہ بالواسطہ یا بلاواسطہ دونوں طریقوں سے ممکن ہے بالواسطہ مصاحبہ خط و کتابت یا ٹیلی فون یا ای میل کے ذریعے ہوسکتا ہے۔ بلاواسطہ آمنے سامنے بیٹھ کر استفادہ کرنے کا نام ہے۔ دونوں صورتوں میں سوالات کی نوعیت میں موافقت ہے لیکن کسی زیریں سطح پر فرق ضرور پیدا ہوتا ہے ۔بالمشافہ ملاقات میں چہرے کے تاثرات آنکھوں کا استعمال، ہاتھوں کی حرکات و سکنات شخصیت کے پوشیدہ نفسیاتی محرکات کے عکاس ہوتے ہیں چنانچہ بالمشافہ مصاحبے میں مندرجہ ذیل پہلوؤں کو مدنظر رکھنا چاہیے:

۱۔ مصاحبہ کوئی جامد یا ٹھوس شے نہیں ہوتا بل کہ یہ ایک حرکی تصور لیے ہوئے ہے۔ بعض اوقات حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے بالمشافہ ملاقات میں سوالات کا اضافہ بھی کیا جاسکتا ہے اور کمی بھی ۔اگر کسی سوال کا جواب شافی نہیں ہے تو اس پر مزید ملتے جلتے سوالات ہنگامی طور پر اضافہ کیے جاسکتے ہیں۔

۲۔ اگر سوال ایسا ہے کہ اس میں کئی دیگر سوالات کا مواد بھی موجود ہے تو سوالات کی تکرار سے بچنا چاہیے خصوصاً مصاحبہ میں یہ امر لازمی ہے تا کہ وقت کی بچت ہو سکے۔

۳۔ سوال کرتے ہوئے لفظوں کا چناؤ بہت لازمی امر ہے تا کہ جواب دینے والا پوری طرح سوال سے آگاہ ہوجائے۔ الفاظ ایسے نہ ہوں جو اسے بددل کردیں یا ابہام جنم لے ۔ ابہام کی صورت میں جواب کچھ اور شکل اختیار کرے گا۔

۴۔ سوال کرتے ہوئے معذرت خواہانہ انداز اختیار نہیں کرنا چاہیے ۔مثلاً معاف کیجیے گا آپ سے ایک سوال پوچھنے کی جسارت کر رہا ہوں وغیرہ اس سے وقت کا ضائع ہونا ممکن ہے۔ یہ ضروری ہے کہ مخاطب سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے موسم پر گفتگو یا مناسب انداز اختیار کیا جائے تا کہ دونوں طرف اعتماد بحال ہو۔

۵۔ سوالات کی ترتیب میں پہلے ہلکے پھلکے سوالات ہوں پھر درمیان میں منطقی اور اہم اور آخر میں سوالات منطقی طور پر ختم کیے جائیں۔ ایسے سوالات جنھیں انگریزی میں(Bomb Question) کہتے ہیں اگر ضروری ہوں تو ہمیشہ درمیان میں اس وقت کیے جائیں جب مخاطب سے پوری طرح ہم آہنگی پیدا ہوچکی ہو۔اس طرح مخاطب کو جواب دینے میں آسانی ہوتی ہے اور کسی قسم کی ذہنی پس و پیش نہیں ہوتی۔

۶۔ جب مخاطب بول رہا ہو تو اسے سننا چاہیے اس سے اس کی شخصیت مزید ظاہر ہوتی ہے اور روانی میں وہ بہت سے اہم نکات بیان کرسکتا ہے۔ سربستہ رازوں سے پردہ اٹھاسکتا ہے یا اپنے داخل تک جھانکنے کا موقعہ فراہم کرسکتا ہے۔

۷۔ بالمشافہ مصاحبے میں ہونے والی بات چیت فطری عمل کے طور پر ہونی چاہیے۔ اگر اس میں تصنع یا بناوٹ آئے گی تو محقق کو اس کا نقصان اٹھانا پڑے گا۔ اس لیے محقق کو اسے شگفتہ رکھنے کے لیے اپنی سی سعی کرنا چاہیے۔

۸۔ محقق کو کسی بھی موقع پر اپنی علمیت کا حد سے زیادہ مظاہرہ نہیں کرنا چاہیے۔لیکن دوران گفتگو اگر کہیں بات چیت کا رخ بدل رہا ہے تو اسے مقصد موضوع کی جانب لانا چاہیے اور لقمہ دے کر بات آگے بڑھانی چاہیے۔

۹۔ محقق کو مصاحبے کے دوران سوالات کی وضاحت میں اگر ضرورت پیش آئے تو دیگر ادباء کا حوالہ مناسب انداز میں دینا چاہیے لیکن اس سے مخاطب کی کم علمی کو ظاہر نہیں ہونا چاہیے۔

۱۰۔ مصاحبے کا آغاز خوش گوار اور انجام دل پسند انداز میں ہونا چاہیے۔

۱۱۔ اگر محقق مخاطب کے جواب سے مطمئن نہ ہو تو اسے چاہیے کہ سوال پوچھتا رہے لیکن یہ امر ذہن میں رہے کہ اگر مخاطب عمداً جواب نہیں دینا چاہتا تو پھر اس سوال پر زور نہ دے۔

۱۲۔ بعض اوقات لوگ بہت ہی ذاتی نوعیت کے سوالات کا جواب دینا پسند نہیں کرتے لیکن اگر محقق کے لیے وہ ضروری ہیں تو وہ اپنے بیان اور عمل کے ذریعے مخاطب سے خوب صورت رشتہ استوار کر کے سوال پوچھ سکتا ہے۔ یہ عمل محقق کی مہارت پر منحصر ہوتا ہے۔

۱۳۔ بالمشافہ مصاحبے میں محقق کو مخاطب کے ساتھ ضرورت سے زیادہ انکساری و عاجزی کے جذبات کا اظہار نہیں کرنا چاہیے موقع محل کے مطابق اپنی شخصیت کی متانت کو قائم رکھنا اچھے مصاحبے میں اس کے لیے مددگار ثابت ہوتا ہے تا کہ اس کی شخصیت کا اچھا تاثر مخاطب کو جوابات پر اکسائے۔

۱۴۔ مصاحبہ مکمل ہونے کے بعد اگر کسی بات میں شک و شبہ ہو تو ٹیلی فون کر کے دوبارہ وضاحت حاصل کر لی جائے تو بہتر ہوتا ہے۔

۱۵۔ محقق کو اپنے مخاطب کے سامنے تکبر یا تعصب کا اظہار نہیں کرنا چاہیے ہوسکتا ہے کہ جس معاملے پر محقق کچھ تحفظات رکھتا ہے وہ مخاطب کے لیے کچھ اور معنی رکھتے ہوں۔

محقق کی ذاتی دل چسپی اور سنجیدگی مصاحبے کو بہتر بنا سکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ مندرجہ بالا امور کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم مصاحبہ اور سوالنامہ کی اہمیت اور افادیت سے کماحقہ استفادہ کرتے ہوئے تحقیق میں اچھا کام سرانجام دے سکتے ہیں۔ سوالنامہ ترتیب دیتے ہوئے یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ سوال نامے دو طرح کے ہوتے ہیں۔ بدیہی اور رمزیہ، بدیہی میں جوابات کے لیے مخاطب آزاد ہوتا ہے وہ کوئی بھی جواب دے سکتا ہے لیکن رمزیہ سوال نامے میں مخصوص جوابات درج کر دیئے جاتے ہیں یا تو وہ ان جوابات میں سے کسی ایک کو چن لیتا ہے یا ''ہاں'' یا ''نہیں'' میں جواب دیتا ہے۔ اس لیے رمزیہ سوالنامہ لکھ کر دینا زیادہ مناسب ہوتا ہے۔

مصاحبہ اور سوالنامے کی ترتیب اہم ترین ذریعہ ہے۔ اس لیے محقق کو تحقیق

کاموضوع، موضوع کا رجحان ،زمانہ اور شخصیت کو مدنظر رکھنا چاہیے ۔اس کو مصاحبہ اور سوالنامہ ثانوی مآخذ میں اہم حیثیت اختیار کر جائے گا۔ گو کہ مندرجہ بالا موضوع کا کماحقہ جائزہ تو نہیں لیا جاسکا لیکن اس سعی ناتواں سے ہم نے مصاحبے اور سوالنامے کی اہمیت اور محقق کو مصاحبہ عمل میں لانے کے لیے ہدایات اور سوالنامہ تیار کرنے کے ضروری لوازم سوال کرنے کے طریقوں پر ضرور غور کیا ہے جو تحقیق میں ممد و معاون ثابت ہوسکتا ہے۔

•••○•○•••

حوالہ

ا۔ عبدالستار دلوی، پروفیسر، تحقیقی عمل کے مراحل، مشمولہ اردو میں اصول تحقیق ، مرتب ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈ ویژن پبلشرز ،اسلام آباد، طبع چہارم، ۲۰۰۱ء: ص ۱۲۸

حافظ محمد شفیق انجمؔ

قیس کا دیوانِ ریختی - تعارف و تحقیق

زیرِ نظر دیوانِ ریختی خیر پور پبلک لائبریری کا مملوکہ ایک قلمی نسخہ ہے جس کے سرورق پر جلی حروف میں ''دیوان قیس دکنی'' درج ہے۔ دیوان میں ۵۳ غزلیں شامل ہیں جو تمام کی تمام ریختی میں ہیں۔ اشعار کی کل تعداد ۵۴۸ ہے۔ دیوان کے عبارت قدیم خطی و املائی نظام کی حامل ہے۔ مصنف اور تاریخِ تصنیف کے بارے میں کچھ بھی مرقوم نہیں۔ البتہ سرورق پر جلی عنوان کے نیچے جدید خط میں شاعر کا مختصر تعارف دیا گیا ہے۔ یہ یقیناً بعد کے کسی محقق کا اندراج ہے کیونکہ خط اور روشنائی اصل متن سے مختلف ہے اور املا بھی عہدِ حاضر کا ہے۔ یہ تعارفی عبارت کچھ یوں ہے:

> ''محمد صدیق نام المتوفی ۱۲۳۰ھ۔ دکن کا سب سے پہلا ریختی گو شاعر سمجھا جاتا ہے۔ موصوف کے بزرگ دولتِ عالیہ آصفیہ میں خدمت وقائع نگاری پر سرفراز رہے۔ شیر محمد خان ایمانؔ اعظم الامرا ارسطو جاہ کے مصاحبِ خاص، مشہور استاد الشعراء موصوف کے خالو تھے۔ آغازِ دیوان پر مرقوم ہے کہ یہ دیوان ریختی بیگماتی شاہ جہاں آباد (دلّی) کی زبان میں ہے مگر اہلِ زبان اور زباندان حضرات جانتے ہیں کہ دلّی کی بیگماتی زبان اور قیس کی ریختی تفاوت رہ از کجا است تا بکجا کے مصداق ہے۔''(۱)

اس عبارت میں قیس دکنی کے بارے میں جو معلومات درج ہیں وہ بہت حد تک صحیح ہیں البتہ ایمانؔ کو قیسؔ کا خالو قرار دینا بعض محققین کے نزدیک محلِ نظر ہے۔ تواریخِ ادب قیس کے حوالے سے خاموش ہیں البتہ عبدالغفور نساخ کے تذکرے 'سخنِ شعراء' میں قیسؔ کا مختصر

تعارف اور ایک شعر ملتا ہے۔ نساخ لکھتے ہیں:

''قیسؔ تخلص محمد صدیق مرحوم ہمشیرہ زاد و شاگرد شیر محمد خان ایماںؔ

شعر: دھیان کرتا ہوں میں جب دانتوں کو اوس کے اے قیسؔ

فکر کھاتی ہے مری آبِ گہر میں غوطہ'' (۲)

نصیرالدین ہاشمی نے بھی 'دکن میں اردو' میں قیس کا چند سطری تعارف اور کچھ اشعار نقل کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''محمد صدیق قیسؔ المتوفی ۱۲۳۰ھ شیر محمد خان ایماںؔ کا ہمشیر زادہ ہے اور تلمذ بھی اسی سے حاصل کیا تھا۔ راجہ چندولعل اور شمس الامرا نے یومیہ مقرر کیا تھا۔ وقائع نگاری کی خدمت بھی سپرد تھی۔ ریختی میں بھی اس نے طبع آزمائی کی ہے۔ قصائد بھی مشہور ہیں۔ کتب خانہ آصفیہ میں قلمی ضخیم دیوان موجود ہے۔'' (۳)

قیس دکنی کے بارے میں ان اندراجات سے اس کی تاریخِ ولادت، خاندانی حالات اور دیگر تفصیلات کے بارے میں آگاہی نہیں ملتی۔ موجود حقائق کو مدنظر رکھتے ہوئے بس اتنا ہی معلوم ہوتا ہے کہ قیسؔ کا اصل نام محمد صدیق تھا۔ ان کا خاندان دربارِ آصفیہ سے وابستہ تھا۔ قیسؔ کے نانا عاقل خان (۴) وقائع نگاری کی خدمت پر مامور تھے۔ بعد میں یہ خدمت قیس کے ماموں ایماںؔ نے بھی انجام دی۔ آغازِ دیوان کی تعارفی عبارت میں ایماںؔ کو قیس کا خالو لکھا گیا ہے جو صحیح نہیں کیونکہ نساخ اور نصیرالدین ہاشمی کے مطابق دونوں میں ماموں بھانجے کا رشتہ تھا (۵)۔ قیس نے ایماںؔ ہی کی شاگردی اختیار کی اور انہی کے زیرسایہ تربیت بھی پائی۔ ایماںؔ خود بلند پایہ شاعر تھے اور دیوانِ دکن ارسطو جاہ کے مصاحب تھے۔ انھوں نے تجلّیؔ سے تلمذ حاصل کیا جو آصف جاہ ثانی (دور حکومت: ۱۱۷۳ تا ۱۲۱۸ھ) کے مصاحب اور 'تزکِ آصفیہ' کے مصنف تھے (۶)۔ قیسؔ آصف جاہ ثانی کے مشہور امرا راجہ چندولعل اور شمس الامرا کے مصاحب بنے۔ جنھوں نے قیس کا وظیفہ بھی مقرر

کیا اور خدمت وقائع نگاری بھی سپرد کی۔ نصیرالدین ہاشمی کے مطابق قیس کے ماموں ایماںؔ کا ۱۲۲۵ھ کے بعد انتقال ہوا اور ہاشمی صاحب ہی کی اطلاع کے مطابق قیس کا سالِ وفات ۱۲۳۰ھ ہے۔ قیس نے طویل عمر نہیں پائی اور جوانی ہی میں فوت ہوئے۔

نصیرالدین ہاشمی نے قیس کے ایک ضخیم دیوان کی طرف اشارہ کیا ہے جو کتب خانہ آصفیہ میں موجود ہے۔ حواشی میں 'گلزارِ آصفیہ' اور 'تذکرہ شعرائے دکن' میں قیسؔ کے ذکر کی نشاندہی کی ہے اور یہ تصریح بھی موجود ہے کہ ڈاکٹر حفیظ قتیل نے قیس کے متعلق ایک مقالہ شائع کیا ہے۔ یہ ماخذ اس وقت میری دسترس میں نہیں لیکن یوں لگتا ہے کہ ان میں بھی قیسؔ کے سوانح کی تفصیل نہیں ہوگی۔

ہاشمی صاحب نے قیس کے ریختی دیوان کا ذکر نہیں کیا۔ فقط اتنا ہی لکھا ہے کہ ریختی میں بھی اس نے طبع آزمائی کی۔ البتہ ریختی کے جو چھ اشعار انھوں نے نقل کیے ہیں وہ زیرِ نظر دیوان میں بھی شامل ہیں۔ اس مخطوطے میں غزلوں کی ترتیب ردیف وار نہیں۔ اس سے اس شک کا ازالہ ہو جاتا ہے کہ اسے اصل دیوان سے نقل کر کے علیحدہ صورت دی گئی۔ قرینِ قیاس یہی ہے کہ اس دیوانِ ریختی کا مسودہ علیحدہ سے تیار کر کے کاتب کو دیا گیا اور جس بے ترتیب حالت میں وہ تھا، کاتب نے ویسے ہی نقل کر دیا۔ البتہ کاتب کی پختہ خطی، نفاست اور صفائی جو اول تا آخر ایک سی ہے اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ یہ نسخہ بڑے اہتمام سے لکھوایا گیا۔ یہ کام مصنف نے خود کیا، کسی اور نے کیا اور کب کیا --- یہ سوالات قیاس کی بجائے شواہد کے متقاضی ہیں جو فی الحال میسر نہیں۔ البتہ یہ بات واضح ہے کہ قیس کی زندگی ہی میں اسے مکمل کیا گیا۔ آغازِ دیوان میں درج فارسی عبارت اس سلسلہ میں معاونت کرتی ہے۔ لکھا ہے:

> ''ایں مصطلحات ثمر حدیقہ۔ زندگانیٔ مراد و محاورات بیگماتِ شوخ چشم محل بادشاہِ شاہ جہاں آباد برائے تفنن مزاج و ہاج و احبا و اعزا موزوں کردہ۔ ریختی نام نہاد۔'' (۷)

اگر قیس کی زندگی کے بعد کسی اور نے یہ کام کیا ہوتا تو یہ عبارت لکھنے کا کوئی جواز نہ تھا۔ چنانچہ گمان ہوتا ہے کہ یہ دیوانِ ریختی خود قیس کی زندگی ہی میں مرتب ہوا۔ ہو سکتا ہے کہ بعد میں جب مکمل دیوان لکھا گیا ہو تو الف بائی ترتیب سے اس میں بھی اسے شامل کر دیا گیا ہو۔

یہ نکتہ البتہ حل طلب ہے کہ قیس کا دیوانِ ریختی رنگینؔ (لکھنؤ) کے دیوانِ ریختی پر اولیت رکھتا ہے یا نہیں۔ ریختی کی روایت اگرچہ ان شعراء سے پہلے بھی اردو شاعری میں موجود ہے لیکن رنگینؔ کے 'دیوانِ انگیختہ' کو ریختی کا پہلا دیوان قرار دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے مطابق رنگینؔ کا 'دیوانِ انگیختہ' ۱۲۲۰ھ (۸) میں مرتب ہوا۔ قیسؔ نے ۱۲۴۰ھ میں وفات پائی اور اس سے پہلے جیسا کہ بیان کیا گیا ہے وہ اپنا دیوانِ ریختی مرتب کر چکے تھے۔ قیسؔ کے دیوان پر تاریخِ تصنیف کا اندراج ہوتا تو بات واضح ہو جاتی۔ معلوم حقائق کی بنیاد پر ہم فقط اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ قیس دکنی اور رنگینؔ کے ریختی دیوان قریب العہد ہیں۔ رنگینؔ کو لکھنؤ میں اور قیس کو دکن میں اس سلسلہ میں اولیت حاصل ہے۔

قیسؔ کے دیوانِ ریختی کی دریافت اس حوالے سے اہم ہے کہ ریختی کی اولیت کا وہ دائرہ جسے عموماً لکھنؤ کے گرداگرد کھینچا جاتا ہے، پھیلنے لگتا ہے۔ سرنگاپٹم کی شکست سے ۱۸۵۷ء کی شکست تک کا درمیانی عرصہ سیاسی و سماجی بگاڑ کے ساتھ ساتھ ذہنی و علمی سطح پر بھی شکست و ریخت کا ایسا دور ہے جس سے پورا ہندوستان متاثر ہوا۔ لکھنؤ میں ریختی تفنن طبع کے تحت وجود میں آئی۔ قیسؔ نے بھی اپنی ریختی گوئی کا سبب اسی کو قرار دیا ہے۔ حرب وضرب پیشہ لوگوں میں اس طرح کا تفننِ طبع پیدا ہو جانا اس عہد کا مجموعی المیہ ہے۔ قیسؔ کا دیوانِ ریختی دکن کی سرزمین میں اس مجموعی المیے کی بازگشت ہے۔

قیس کی ریختی کے فنی و موضوعاتی محاسن و معائب سے قطع نظر لسانی اعتبار سے اس کی حیثیت ایک اہم دستاویز کی ہے۔ قیس کی زبان کم وبیش دو سو سال پرانی ہے۔ دیوان کے مطالعے سے جہاں اس عہد کی مروج ادبی زبان سے آگاہی ملتی ہے وہاں رائج الوقت

املائی نظام سے بھی واقفیت حاصل ہوتی ہے۔ اس کا ایک مختصر جائزہ درج ذیل ہے۔

- دیوان میں 'وہ' کو 'وو' اور 'یہ' کو 'یہہ' لکھا گیا ہے۔
- حرکاتِ ملفوظی کا استعمال کیا گیا ہے مثلاً کیدھر، اودھر، ایدھر، اوڑ وغیرہ
- ٹ اور ڈ پر 'ط' کی بجائے دو نقطے ڈال کر اوپر خط کھینچا گیا ہے اور یہ عمل سارے دیوان میں ایک سا ہے۔ مثلاً چٹکیاں (چٹکیاں)، کوٹھے (کوٹھے)، نگوڑا (نگوڑا)، مکھڑا (مکھڑا)، میتھا (میٹھا) وغیرہ۔
- یائے معروف کے نیچے دو نقطے دیے گئے ہیں مثلاً کرتي، میري، برستي وغیرہ، لیکن بعض اوقات یائے مجہول و معروف میں فرق روا نہیں رکھا گیا۔
- 'ھ' کا استعمال تو ہے لیکن بہت کم۔ اکثر جگہ اس کی بجائے 'ہ' کا استعمال ملتا ہے مثلاً گہر (گھر)، لاکہہ (لاکھ)، کہاتی (کھاتی) کہری (کھڑی)، دیکہہ (دیکھ)، چہور (چھوڑ) وغیرہ۔
- منہ کو 'منہہ'، ہاتھ کو 'ہات'، ساتھ کو 'سات'، ذرا کو 'زرا' لمبا کو 'لانبا' کچھ کو 'کچہہ'، آئینہ کو 'آئنہ' لکھا گیا ہے۔
- 'کسو' اور 'کاہے' کا استعمال بھی ملتا ہے۔
- 'ہے' کی جگہ 'ہیگا' کا استعمال بھی ہے۔
- کئی جگہ الفاظ کو جوڑ کر لکھا ہے۔ مثلاً نہو (نہ ہو)، نجا (نہ جا)، تجہسے (تجھ سے)، ملونمیں (ملوں میں)، چہلکر (چھل کر)، آنکہونکی (آنکھوں کی)، اجلیکے (اجلے کے)، ایکروز (ایک روز)، پہنونگی (پہنوں گی)، ایکدن (ایک دن)، کہدے (کہہ دے) وغیرہ۔

قیس نے اپنے ریختی میں عورتوں کے محاورے اور روزمرہ کا خاص دھیان رکھا ہے۔ زبان سادہ اور عام فہم ہے۔ مشکل عربی فارسی الفاظ و اصطلاحات سے گریز برتا گیا ہے۔ عورتوں کے جذبات بالخصوص جنسی جذبات و معاملات کو اس نے خوب مزے لے لے کے

بیان کیا ہے۔ اس سلسلے میں اگرچہ فریق اول بھی وہی ہے اور فریق ثانی بھی لیکن ہر دو سطحوں پر اس نے کمال ہنرمندی، چابکدستی اور فنی مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔

نمونہ کلام

ستارے حباب اور موتی لگا کر
بنایا ہے کیا خوب پُرکار جوتا
ارے پھیر دے جا کے، آنکھوں کی اندھی
میں پہنا ہے ایسا کئی بار جوتا
یہ کس جوتے والے نے لایا بنا کر
عجب ہے نکیلا انی دار جوتا
بنایا ہے تیرے لیے قیس میں نے
بہت خوب نازک طرحدار جوتا
کرے غش جسے دیکھ سونے کی چڑیا
مغرق زری کا دھواں دار جوتا

....

یہ بھی بنارسی ہے لے تو ددا دوپٹہ
نوروز میں مَیں دوں گی تجھ کو نیا دوپٹہ
اُڑتا نہیں ہوا سے، ہے برگ گل چمن میں
آتی ہے سر پہ اوڑھے بادِ صبا دوپٹہ
کیا کوڑھ پن سے بیٹھی جا حوض کے کنارے
کائی میں بھر گیا سب تیرا ددا دوپٹہ
رنگریز ذات کا ہے یا ہے چمار کوئی
خانہ خراب میرا سب کر دیا دوپٹہ

باندی کو شور اپنے یوں کر رہی تھی باجی
بس گرد میں تو میرا سب بھر گیا دوپٹہ
کل سے میں دیکھتی ہوں کھونٹی سے ہے لٹکتا
اب تک رکھا نہ تو نے تہہ کر میرا دوپٹہ
آئے ہے عید بھی تو صدقے میں قیس تیرے
میرے لیے تو جا کر ایسا لے آ دوپٹہ

••○•○•••

حواشی

۱۔ سرورق مخطوطہ
۲۔ عبدالغفور نساخ، سخنِ شعراء، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۲ء، ص ۳۹۳
۳۔ نصیرالدین ہاشمی، دکن میں اردو، ترقی اردو بیورو، دہلی، ۱۹۸۵ء، ص ۴۷۵
۴۔ ایضاً، ص ۴۱۶ (عاقل خاں: ایماںؔ کے والد)
۵۔ دونوں نے قیس کی ایماںؔ کا ہمشیر زادہ لکھا ہے (نساخ: ص ۳۹۳، ہاشمی: ص ۴۷۵)
۶۔ بحوالہ 'دکن میں اردو'، ص ۱۶-۴۱۵
۷۔ صفحۂ اول مخطوطہ
۸۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۳۴۵

کتابیات

۱۔ ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۷ء
۲۔ عبدالغفور نساخ، سخنِ شعراء، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۲ء
۳۔ نصیرالدین ہاشمی، دکن میں اردو، ترقی اردو بیورو، دہلی، ۱۹۸۵ء

ریختی ام ناہ

اتنے کبھوں موتی لگائیں ری نادان ددا
جھک گئے بوجھ سے بالی کے میرے کان ددا

چھُتلیاں لیکے میں بازار میں پاہتی تھی بول
مجکو منگوا دے کوئی چھُتکیا تو تھان ددا

ٹھیک ہیں موندھے تو اس کرتی کے لیکن اتنا
تنگ ہوتا گلے میں سے گریبان ددا

کون ہے ہنگا نگوڑا تلے ڈھنی سکے کمرا
گھور کے چھتی کو میرتی دیکھ ہر آن ددا

اسکی آنکھوں کو میں تلووں کے تلے مل ڈالوں
ہے کیدہر کا یہ موا جان نہ پہچان ددا

شکل حوا کی بنا مجکو ڈرایا یوں قیس
اور کئے دیکھتے ہی سب میرے اوسان ددا

اسکے سینے کو لگے آگ میں صدقے میں دوں
ریختلکے میری ہنس جان میں ہے جان ددا

بریگیڈیر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان
ترجمہ: پروفیسر رفیق بیگ

ساختیات اور اسلوبیات*

ساختیات اور اسلوبیات مطالعہ وتحسین ادب کے دو اندازِ فکر ہیں جو زبان کی تدریس کے لیے ادب کو ایک ضمنی وسیلے کے طور پر استعمال کر کے زبان اور ادب کے راستوں کے درمیان ایک پُل کا کردار ادا کرتے ہیں۔ 1949ء میں .Charles C Fries نے Negative Limitations (منفی موانعات)[1] کے سیٹ کے ذریعے تدریسِ ادب کی وضاحت کی۔ اس نے کہا کہ تدریس ادب کا مطلب ادب کے متعلق حقائق پڑھانا نہیں جیسے ''چوسر (Chaucer) چودھویں صدی کا رہنے والا تھا اور اس نے Canterbury Tales لکھی''۔ نہ ہی اس کا مطلب یہ ہے کہ ادب پڑھتے ہوئے ادب سے متعلق جو حقائق سامنے آئیں انہیں پڑھایا جائے۔ یعنی الفاظ وکلمات کے معنی بتانا، اشارات وکنایات کی اہمیت اجاگر کرنا اور قافیہ بندی کی صراحت کرنا۔ فرائز نے زور دے کر کہا کہ ادب کا مطالعہ کرنے والی کلاس کا اوّلین منشا ادب سے حظ اٹھانا یا اس کی تحسین کرنا یا ادبی ذوق پیدا کرنا یا اچھے ادب سے محبت کرنا نہیں، نہ ادب کو سیرت و کردار، اخلاقیات، بلند تصورات، حب الوطنی یا بین الاقوامی خیرسگالی سکھانے کے لیے نصاب بنانا مقصود ہے[2]۔ یہ مقاصد بھی اہمیت کے حامل ہیں اور اگر ادب کو درست انداز میں پڑھایا جائے تو یہ گراں مایہ نتائج فرعی (By-Products) ہو سکتے ہیں لیکن اگر ہم ادب کے نصاب پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھیں گے کہ تدریس ادب کی اوّلین غایت یہ ہے کہ طلبہ ادبی تجربہ سے آشنا ہوں یعنی وہ ٹیکسٹ کا تجربہ بحیثیت کُل کے کریں اور ایک مجموعی اثر قبول کریں۔ اس کا مقصد تجربے کا ایک واضح ادراک ہے۔

---

* پاکستان میں انگریزی ادب کی تعلیم

ویبسٹر (Webster) کی Third New International Dictionary میں ادب کی تعریف یوں کی گئی ہے:

"Writing in Prose; especially writings having excellence of form or expression & expressing ideas of permanent or Universal interest."[3]

(نثر یا نظم میں لکھنا، خصوصاً ایسی تحریریں جن میں عمدہ ہیئت اور اظہارِ بیان کا وصف ہو اور جن میں مستقل اور آفاقی دلچسپی کے حامل خیالات بیان کیے گئے ہوں)

ادب کی زبان روزمرہ بول چال سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک بار جب یہ استعمال ہو جاتی ہے تو اپنے پیغام کے معنی کے ساتھ گھل مل جاتی ہے۔ اگر اس کی تکرار بھی کی جائے تو پہلے استعمال کیے گئے الفاظ سے مختلف ہو گی کیونکہ بعینہٖ وہی الفاظ نہیں دہرائے جائیں گے۔ تاہم ادب میں مصنف الفاظ کے ایسے نمونے مرتب کرتا ہے جو بہت سے قارئین کے لیے حال اور مستقبل دونوں میں دیرپا اور پائیدار اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ جب طلبہ ادبی تجربے سے گزرتے ہیں تو وہ جانتے ہیں کہ کتابوں میں الفاظ اس چیز کے بیان کے سلسلے میں اہم ہوتے ہیں جو وہ پڑھ رہے ہوتے ہیں۔ ایک مرتبہ جب وہ اس حقیقت سے آشنا ہو جائیں تو گرامر اور اس کے استعمال کو ادب کی تفہیم کے لیے ایک لازمی وسیلہ سمجھتے ہوئے سیکھنے کے لیے آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اس کے عوض یہ تجربہ انہیں انگریزی میں زبان و ادب کی تدریس میں حائل مصنوعی شگاف کو دیکھنے اور سمجھنے کے قابل بنا دیتا ہے۔

لسان آگہی (Language Awareness):

قبل اس کے کہ ساختیات اور اسلوبیات کے نظریات سے بحث کی جائے زبان

سے آگہی اور اس کی اہمیت کا سرسری جائزہ لے لیا جائے کیونکہ زبان سے آگہی ادبی متن کو اور زیادہ بامعنی بنا دیتی ہے اور وہ قاری کی گرفت میں آ جاتا ہے۔ اساتذہ کے رہنما سوالات اس امر کا مؤثر انداز میں تعین کرتے ہیں کہ طلبہ ادب پارے میں کیا دیکھتے ہیں۔ لیکن بدقسمتی سے لسانیات سے متعلق سوالات شاذ و نادر ہی پوچھے جاتے ہیں۔ لہٰذا یہاں یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی جائے گی کہ لسانی سوالات ادب کی ہر صنف میں طلبہ کو ادبی متون کے بارے میں اپنا ردعمل ظاہر کرنے میں کس طرح معاون ہو سکتے ہیں۔

لسانی سوالات کے مضمرات

لسانی سوالات اسلوب کے لسانی تجزیے سے بحث کرتے ہیں۔ اسلوبیات لسانیات نہیں ہے لیکن اس سے قریبی تعلق رکھتی ہے کیونکہ دونوں کا تعلق زبان سے ہے۔ اسلوبیات ادبی ڈسکورس (Discourse) کا ادبی نقطہ نظر سے مطالعہ ہے۔ یہ دو شعبوں یعنی لسانیات اور ادب اور زبان اور ادبی تنقید کے درمیان رابطے کا ذریعہ ہے۔ لسانیات میں زبان کے عناصر کا مطالعہ کیا جاتا ہے جب کہ اسلوبیات میں ان عناصر کے اظہاری امکانات سے بحث کی جاتی ہے۔ لسانیاتی رجحان کے حامل ادبی نقادوں کی تعداد کم ہے لیکن ان میں اضافہ ہوتا جا رہا ہے اور ان کی تحقیقی خدمات سے انگریزی کے اساتذہ کو مدد مل رہی ہے۔

یہ نقاد بطور خاص لسانیات کے دو دبستانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اوّل امریکہ کے Transformational Generative Linguistics اور دوسرے برطانیہ کے Firthians۔ انگریزی کے اساتذہ ان دونوں ماخذوں کے ساتھ ساتھ ادبی نقادوں اور ساختیاتی ماہرین لسانیات وغیرہ سے استفادہ کر سکتے ہیں۔

اس مرحلے پر چند لسانی سوالات پیش کیے جائیں گے جن کا عمومی طور پر شاعری، ڈراما اور نثر پر اطلاق ہوتا ہے۔ ان اصناف کا علیحدہ علیحدہ جائزہ کسی اور باب میں لیا جائے گا۔

شاعری، ڈراما اور نثر کا تجزیہ کرتے ہوئے لسانی سوالات مندرجہ ذیل انداز میں کیے جا سکتے ہیں:

الف) سیاق و سباق کے حوالے سے اس لفظ کا مطلب کیا ہے؟ کیا اس لفظ کے کوئی اور معنی آپ کو آتے ہیں؟

ہم میں سے اکثر اساتذہ کو اس بات کا تجربہ ہوا ہو گا کہ طلبہ ایک لفظ کے کم سے کم ایک معنی ضرور جانتے ہیں۔ اکثر اوقات لفظ ایک غیر مناسب سیاق و سباق میں ظاہر ہوتا ہے۔ مصنف کے استعمال کے بعد اس لفظ کے معنی تبدیل ہو سکتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ عامیانہ الفاظ نے معیاری روزمرہ کے الفاظ کی جگہ لے لی ہو۔ طلبہ کے جوابی تاثر اور ردعمل سے استاد کو پتہ چل جائے گا کہ اسے مشکل الفاظ کی نشاندہی کر کے ان کے مطالب واضح کرنے ہیں۔ اس وضاحت سے طلبہ کو ادبی متن کو بہتر طور پر سمجھنے میں مدد ملے گی اور اس طرح وہ ادبی تجربے سے گزرنے کے قابل ہو جائیں گے۔

ایک لسانی سوال اجزائے کلام (Parts of Speech) پر مبنی ہو سکتا ہے۔

ب) اس سیاق و سباق میں یہ لفظ کلام کا کونسا جزو ہے؟ دیگر سیاق و سباق میں یہ لفظ کلام کا کوئی اور جزو ہو سکتا ہے۔ اس کا استعمال یہاں کن طریقوں سے خلافِ معمول ہے؟

اس قسم کا سوال طلبہ کو یہ سوچنے کی طرف مائل کرتا ہے کہ بیشتر الفاظ کلام کے کئی اجزا ہو سکتے ہیں، اس کے باوجود ان کے صرفی ونحوی استعمال کے طریقے کی غلط تشریح نہ کی جائے۔ ادبی نقادوں نے اکثر اوقات کسی لفظ کو ایک سیاق و سباق میں ایک سے زیادہ معنی دے کر ابہام اور ایہام کے دانستہ استعمال کی طرف قاری کو متوجہ کیا ہے۔ شعرا اکثر ایہام کو فنی مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ Jonathan Swift اسلوب کی تعریف اس طرح کرتا ہے کہ ''مناسب موقع محل پر مناسب الفاظ''۔ ایک استاد کو اپنے طلبہ یا طالبات کو اس تعریف کے مفہوم سے آگاہ کرنا چاہیے کہ ''مناسب الفاظ'' اور ''مناسب موقع محل'' کی

تراکیب کا کیا مطلب ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے ایک سوال مندرجہ ذیل انداز میں کیا جا سکتا ہے۔

ج) لمبے اور مختصر الفاظ کے درمیان کیا تناسب ہے اور اس سے کیا اثر مرتب ہوتا ہے؟

خیال کیا جاتا ہے کہ الفاظ کی موزونیت جانچنے کے لیے مصنفین کے پاس ایک معیاری پیمانہ ہوتا ہے۔ جب دو لفظ یکساں موزونیت کے حامل ہوتے ہیں تو عام طور پر مختصر لفظ کو ترجیح دی جاتی ہے کیونکہ بڑے اور بلند آہنگ الفاظ کا نامناسب استعمال لفاظی اور علم نمائی کا تاثر پیدا کر سکتا ہے۔

اسی سوال سے مربوط ایک اور لسانی سوال یہ ہو سکتا ہے کہ مترادفات کے برعکس الفاظ کے بالتکرار استعمال سے کس قسم کا اثر پیدا ہوتا ہے؟

اسلوب پر بحث کرتے ہوئے ایک اہم نکتہ جو ابھر کر سامنے آتا ہے یہ ہے کہ تنوع برائے تنوع تحریر کا اہم مقصود نہیں ہوتا۔ الفاظ کی تکرار سے کسی اہم نکتہ پر زور دیا جا سکتا ہے جیسا کہ Robert Frost کی نظم "Stopping by Woods on A Snowy Evening" کا آخری اور اس سے ماقبل کا مصرع دونوں ایک ہی ہیں:

And miles to go before I sleep,

And miles to go before I sleep.

مصنف کا مقصد، جیسا کہ طلبہ اور اساتذہ نے محسوس کیا ہوتا ہے، دراصل تکرار کی اثر آفرینی کا تعین کرتا ہے۔ تاہم جیسا کہ آگے چل کر واضح ہو گا، مصنف کا مقصد ممکن ہے ایک ادبی متن کے مطالعے کے دوران ثانوی ثابت ہو۔

ایک اور لسانی سوال انوکھے اور خلافِ معمول ہجوں اور رموزِ اوقاف کے بارے میں ہو سکتا ہے اور طلبہ کو ان پر تنقید کرنے کو کہا جا سکتا ہے۔

د) متن میں ہجوں اور رموزِ اوقاف کے خلافِ معمول ہونے کی آپ کیا

توجیہہ کریں گے؟

خلاف معمول ہجّے ہو سکتا ہے پرانے ہوں جیسا کہ Kings James کی بائبل میں یا سوشل مقامی زبانوں میں جیسا کہ Ring Lardner کی کہانیوں میں۔ خلافِ معمول رموزِ اوقاف ہو سکتا ہے پرانی طرز کے ہوں یا عجیب قسم کی انفرادیت کے حامل ہوں جیسا کہ e.e. cummings کی شاعری میں (جس انداز سے وہ اپنا نام لکھتا ہے اس کی پہلی مثال ہے)

Me up at does

Out of floor

Quietly stare

A poisoned mouse

Still who alive

is asking what

have i done that

you wouldn't have.

طلبہ سے ایسے سوالات پوچھنے کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ خلافِ معمول ہجّے اور رموزِ اوقاف وضاحت طلب ہوتے ہیں۔ کسی ادبی تحریر کا جائزہ لینے کے متعلق طلبہ کی تربیت کے لیے ان سے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس کی ترکیب نحوی بدل کر یا دوبارہ لکھ کر غیر ضروری الفاظ کاٹ دیں یا حذف کر دیں اور پھر دیکھیں کہ ان تبدیلیوں سے کیا اثر پیدا ہوتا ہے۔ اس مشق سے طلبہ کو پتہ چلے گا کہ ادب عالیہ ہیئت اور معنی کا امتزاج ہوتا ہے۔ لہٰذا کسی قسم کی کاٹ چھانٹ کرنے یا دوبارہ لکھنے سے اس کا مجموعی تاثر ختم ہو جاتا ہے۔ نسبتاً غیر معیاری اسالیب کو اسی معیار پر پرکھا جا سکتا ہے کہ ہیئت اور معنی کا یہ مکمل امتزاج ان میں موجود نہیں ہوتا۔ اس قسم کی تربیت طلبہ کے ادبی ذوق کی نشوونما کا باعث ہوگی۔

ادبی تحریر میں بسا اوقات قارئین نے دیکھا ہو گا کہ الفاظ کی ترتیب الٹ دی جاتی ہے۔ الفاظ کی عام ترتیب فاعل + فعل + مفعول ہوتی ہے۔ ثانوی زبان کے طلبہ اس ترتیب سے مانوس ہوتے ہیں اور ترتیب کی اس تقلیب سے وہ جلدی پریشان ہو جاتے ہیں۔ پس اساتذہ کو چاہیے کہ اس قسم کے انحرافات کی وضاحت کریں۔ نثر میں نثر نگار تقلیب لفظی، زورِ بیان پیدا کرنے کے لیے اور شعرا ردیف قافیہ کے لیے استعمال کرتے ہیں مثلاً Tennyson اپنی ایک نظم میں الفاظ کی یہ ترتیب استعمال کرتا ہے۔

Sometimes a troop of dainsels glad

An abbot on an ambling pad,

Sometimes a curly shepherd lad

or Long-haired page in Crimson clad

Goes by the tower'd camelot:

قدیم ادب میں الفاظ کی ترتیب آج کے مقابلے میں قدرے لچکدار ہوتی تھی۔ اساتذہ کو چاہیے کہ وہ طلبہ کو الفاظ کی ایسی خلافِ معمول ترتیب کے نمونوں کو سمجھنے میں مدد دیں، خاص طور پر شاعری میں جہاں یہ عام ہوتے ہیں۔

ادبی متون کی تدریس میں ایک اور اہم عنصر یہ ہے کہ طلبہ کو تقابلات و تشابہات (Comparisons) اور ان کی اقسام اور ان کے اثرات کے متعلق بتایا جائے۔ مجازی زبان میں تشابہ تشبیہات کی صورت میں ہو سکتا ہے جیسے "He is as nervous as a fruit fly" یا استعارات کی شکل میں جہاں مکمل مشابہت اور مطابقت ہوتی ہے جیسے "His eyes were voilets" یا پھر کسی زیادہ مفصّل مشابہت و مماثلت میں مضمر ہو سکتا ہے۔ مجازی زبان کا انتخاب مصنف کی کوالٹی کا ایک پیمانہ ہوتا ہے۔ مثلاً بائرن کی اکثر دہرائی جانے والی لائن

She walks in beauty like the night

یا ورڈز ورتھ کا یہ مصرع "She was a phantom of delight" جو مصنف کی زبان پر ہنرمندانہ دسترس کو ظاہر کرتا ہے۔

ادبی متون میں مصنفین زمانی افعال اور امدادی افعال کو روزمرہ کی بول چال سے ذرا ہٹ کر مختلف انداز میں استعمال کرتے ہیں۔ اس حوالے سے اور اس قسم کے انتخاب کے اثر سے متعلق بھی سوالات طلبہ سے پوچھے جانے چاہئیں۔ ایسے لسانی سوالات کا ایک مقصد یہ ہوتا ہے کہ زمانہ (Tense) اور وقت (Time) کے درمیان جو فرق ہے اسے واضح کیا جائے۔ زمانہ اور وقت مترادف نہیں ہیں۔ Tense گرامر کی ایک تکنیکی اصطلاح ہے جو فعل کی تصریفی حالتوں کو ظاہر کرتی ہے جیسے He talks اور (We) talked۔ وقت گرامر کے دائرے سے باہر کی چیز ہے جو گھڑیوں، تقویموں اور نظام الاوقات کی دنیا میں پایا جاتا ہے۔ مصنف کو ہر قسم کے وقت کا حوالہ دینا ہوتا ہے۔ مگر انگریزی گرامر اسے صرف دو زمانے فراہم کرتی ہے یعنی ماضی اور حال۔ اس لیے وہ امدادی افعال Have, be اور Modals یعنی shall/should ، will/would، can/could ، may/might اور must وغیرہ استعمال کرتا ہے تاکہ وہ وقت کو ظاہر کرنے اور انسانوں اور واقعات کے ساتھ اس کے تعلق کو نمایاں کرنے کے لیے فعلیہ جملے وضع کر سکے۔ جدید انگریزی میں Modals سے وہ معنی اخذ کیے جاتے ہیں جو قدیم انگریزی میں Subjunctive Mood یعنی شرطی، تمنائی یا احتمالی حالت سے لیے جاتے تھے۔ یہ ترکیب اب بھی (اس انگریزی میں جو "اچھی" سمجھی جاتی ہے) اور انگریزی کے علاوہ دیگر کئی جدید زبانوں میں مستعمل ہے۔ افعال (Tenses) اور فعلیہ جملوں (Verb phrases) میں یکسانی یا بوقلمونی ایک مصنف کے اسلوب کے بارے میں بصیرت افروز ہوسکتی ہے۔

آخر میں کہا جا سکتا ہے کہ طلبہ سے لسانی سوالات پوچھنے سے وہ یہ جاننے کے قابل ہوجائیں گے کہ خیال، پلاٹ اور زبان کو سلیقے سے برتنے کے ساتھ مصنف نے

الفاظ اور تراکیب کے انتخاب اور دیگر لسانی عناصر کو قاری پر ایک خاص قسم کا اثر پیدا کرنے کے لیے کس طرح استعمال کیا ہے۔ عملی تدریس میں یہ سارے سوالات کسی ایک ادب پارے میں کبھی بھی استعمال نہیں ہوں گے اور نہ ہی استاد انہیں اتنے تکنیکی انداز میں بیان کرے گا۔ استاد ان سوالات کو متن کے تقاضوں اور طلبہ کی مخصوص ضروریات کے مطابق حوالے کے تناظر میں رہتے ہوئے، از سرِ نو ترتیب دے گا۔ زبان سے آگاہی طلبہ میں ادب کی تحسین اور تنقید کرنے کی ٹیکنیک پیدا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ ان کے ہاتھ میں یہ ایسا ہتھیار ہے جس کے ذریعے وہ ادبی متون سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ زبان قاری کو ایک تسلی بخش نتیجے تک پہنچنے میں اشارے فراہم کرتی ہے۔ لسانیات زبان کے عناصر پر غور کرنے میں معاون ہوتی ہے اور اس کے نتیجے میں طلبہ تحسین ادب کے نئے طریقوں کے ارتباطی تفاعل (Bridging Function) کے جواز اور مناسبت کو سمجھنے لگتے ہیں۔

اسلوبیات

اسلوبیات لسانیات نہیں ہے مگر دونوں کا تعلق زبان سے ہے۔ لسانیات میں زبان کے عناصر کا مطالعہ کیا جاتا ہے جیسے کلام کے اجزا اور الفاظ کی درجہ بندی، ذخیرۂ الفاظ، طویل اور مختصر الفاظ کا تعلق، الفاظ کی تکرار، الفاظ کی ترتیب اور زبان کی صوتیاتی ساخت وغیرہ، جبکہ اسلوبیات میں استعمال شدہ زبان کے اظہاری امکان کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر شاعری میں لفظوں اور آوازوں کے جوڑنے میں دوہری ساختوں کا استعمال جو براہِ راست معنی میں داخل ہو جاتی ہیں اور اس طرح لغوی مواد کو وہ قدر و قیمت دے دیتی ہیں جو بصورت دیگر اسے حاصل نہ ہوتی۔

The murmurous haunt of flies on summer eve

(Keats, Ode to Autumn)

اس مثال میں قارئین بخوبی دیکھ سکتے ہیں کہ شاعر نے اس مخصوص لسانی اکائی کو بیک وقت صوتیاتی سطح پر اور الفاظ کی گروہی سطح پر کس مؤثر انداز میں ملایا ہے اور ایک ماہرِ

اسلوب ہی اس اظہار کی اثر آفرینی کو پرکھ سکے گا۔ وہ دیکھے گا کہ شاعر نے لغوی مواد کو
کس قدر و قیمت کا حامل بنا دیا ہے جیسا کہ کیٹس کی مندرجہ بالا لائن میں دیکھا جا سکتا ہے
کہ بصری، معنیاتی اور صوتی اثرات نہایت مضبوط اور مؤثر شرکت کے ساتھ ایک دوسرے
سے کم و بیش مکمل طور پر مربوط اور ہم آہنگ ہیں۔ پس قاری اسلوبی حربوں کو استعمال کر
کے وہ نظر پیدا کر سکتا ہے جس سے وہ استعمال کی گئی زبان کے اظہاری امکانات کو ناپ
سکتا ہے۔

Geoffery Finch اپنی کتاب Studying Linguistics Further [4]
میں کہتا ہے کہ اسلوبیات کا تعلق لسانیات کے طریقۂ کار کے استعمال سے ہوتا ہے جس کے
ذریعے زبان میں ''اسلوب'' [5] کے تصور کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ طلبہ اور اساتذہ دونوں اس
حقیقت سے آگاہ ہیں کہ ہم جب زبان استعمال کرتے ہیں تو ہم کسی نہ کسی قسم کا اسلوب
اختیار کرتے ہیں۔ ہم اپنے مقصد کے مطابق وسیع ذخیرۂ الفاظ میں سے مناسب الفاظ کا
انتخاب کرتے ہیں۔ روایتی طور پر اسلوب کے مطالعہ کا ناتا ادبی تنقید سے جوڑا جاتا ہے۔
لوگ شاعری، ڈراما، ناول اور مختصر افسانوں کو اس نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں کہ ان اصناف
میں زبان کس طرح استعمال کی گئی ہے اور انسانی جذبات کے اظہار کے لیے اسے کس مؤثر
انداز میں بروئے کار لایا گیا ہے۔ ان سرگرمیوں کا بنیادی مقصد یہ ہوتا ہے کہ اس بات کا
اندازہ کیا جائے کہ متون کیسے اور کن کن طریقوں سے فنی درجہ حاصل کرنے میں کامیاب یا
ناکام ہوتے ہیں۔

اسلوبیات کا مطمحِ نظر مختلف ہوتا ہے۔ ادبی اور غیر ادبی ہر دو قسم کے متن اس
کے مطالعہ کے لیے یکساں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ماہرین لسانیات ایک غیر ادبی تحریر
کا تجزیہ کر کے بھی اتنی ہی خوشی محسوس کرتے ہیں جتنی کسی ادبی تحریر کا تجزیہ کر کے۔ وہ کھانا
پکانے کی ترکیبوں، ہدایت ناموں، رسمی اور غیر رسمی حوالہ جات اور رپورٹوں کے اسلوب کا
مطالعہ کرتے ہیں اور ادبی زبان اور روزمرہ کی بول چال میں لسانی اختلافات کی نشاندہی

کرتے ہیں۔ اسلوبیات کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ یہ تحریری زبان کو روزمرہ کی بول چال پر کوئی فوقیت نہیں دیتی۔ بعض صورتوں میں تو یہ مکالموں کے تجزیے سے مشابہت رکھتی ہے کیونکہ یہ بول چال کی زبان کی مختلف اقسام میں بھی برابر کی دلچسپی لیتی ہے۔ کھیلوں پر تبصرے، خطبات اور گفتگو کے پروگرام (Talk Shows) بھی اس کے دائرہ کار میں آتے ہیں۔ اس کا تعلق متن سے بطور ایک لسانی اکائی کے ہوتا ہے چاہے وہ تحریری ہو یا تکلمی۔ یعنی زبان کے ایک جزو کی حیثیت سے اور اس ابلاغی قوت سے جو اس میں مخفی (encoded) ہوتی ہے۔ تاہم اسلوبیات کی ایک ذیلی شاخ بھی ہے جسے ادبی اسلوبیات کہا جاتا ہے۔ اس کا تعلق اسلوبی طریقوں سے ہے جنہیں وہ بطور معاون ادبی تحریروں کو جانچنے پرکھنے کے لیے نہایت جامع انداز میں استعمال کرتی ہے۔ اسلوبیات کا دائرہ بہت وسیع ہے تاہم اس کا تصوراتی بنیادی نظام، جس میں رہ کر انفرادی لسانی عمل کام کرتا ہے، کسی حد تک مبہم ہے۔ اسلوب کے زبان پر اثرات بیان کرنے کے لیے لازمی ہے کہ زبان کا ایک محفوظ عملی نمونہ موجود ہو۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ تفصیلی کام Halliday کا ہے جس سے بیشتر ماہرین لسانیات کام لیتے ہیں۔ لیکن اپنی تمام تر افادیت کے باوجود اس کو ہمیشہ استعمال کرنا اتنا آسان نہیں۔ ایک ٹیکسٹ اپنے قارئین سے کس طرح ابلاغ کرتا ہے، اس کا انحصار متعدد متغیرات 'variables' پر ہوتا ہے۔ مثلاً سیاق و سباق پر، شرکاء کے مابین تعلق پر، گفتگو کے موضوع پر اور گفتگو کے طریقے پر (تحریری یا زبانی) ذریعے پر (ٹیلی فون، خط، بالمشافہہ) اور اساسی نظریہ پر: ان کو اگر الگ الگ موضوعِ سخن بنایا جائے تو پھر ہر ایک کو مزید Varibles میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، سیاق و سباق سماجی، ثقافتی، مواقعاتی (Situational) یا لسانی ہوسکتا ہے۔

موضوع کی آزادروی کے باوجود اسلوبیات کا مطالعہ ایک فائدہ مند تجربہ ہوسکتا ہے۔ قارئین متون کو ایک نئے زاویے سے دیکھ سکتے ہیں اور ان کے ابلاغی طریقۂ کار سے متعلق بنیادی لسانی سوالات پوچھ سکتے ہیں۔ یہ عمل ہماری ابلاغی، تخلیقی اور متنی صلاحیتوں کو

کام میں لائے گا۔ یہ قاری کی رہنمائی کرے گا کہ ادب کو کس طرح پڑھا جائے یعنی 'وہ کیا جانتا ہے' سے آغاز کر کے اس علم میں اضافہ اور توسیع کے لیے کام کیا جائے۔ قاری اپنی تحقیق اور چھان بین کا آغاز تین اصل اسلوبی سطحوں سے کر سکتا ہے۔ پہلی سطح لسانی ہیئت یا ٹیکسٹ کے مواد کو زیر بحث لاتی ہے۔ اسے چھوٹی یا جزوی سطح (Micro Level)[6] کہا جاتا ہے۔ دوسری سطح کا تعلق متون کی ڈسکورس جہت سے ہے۔ اسے درمیانی سطح (Intermediate Level)[7] کہہ سکتے ہیں جس میں قارئین ادبی کام کے الفاظ کے سلسلوں، فقروں اور جملوں کی اقسام پر غور کرتے ہیں۔ تیسری سطح جو قارئین کو ٹیکسٹ کی ابلاغی صورت حال سے تعامل کرنے میں مدد دیتی ہے، اسے بڑی یا کلّی سطح (Macro Level)[8] کہا جا سکتا ہے۔ موضوع تک پہنچنے کے لیے قاری کسی بھی ٹیکسٹ کو لے کر مائیکرو لیول سے آغاز کر سکتا ہے اور اس کے ظاہری اوصاف بیان کر سکتا ہے۔ اس کا مقصد مناسب حد تک ٹیکسٹ کی گرامر کے جامع خلاصہ تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ اگلا قدم اس عمل کو ڈسکورس کی سطح تک رہنمائی کے لیے استعمال کرنا ہے یعنی ٹیکسٹ کے پیغام تک پہنچنا۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ہالی ڈے کے نظامِ کار کو مؤثر ترین طریقے سے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کے مطابق ہر ٹیکسٹ کے تین اہم پیغامات ہوتے ہیں۔ سب سے پہلے ٹیکسٹ بذاتِ خود ایک پیغام ہوتا ہے۔ وہ اس طرح کہ جملے یکے بعد دیگرے ایک خاص ترتیب سے آتے ہیں اور ایک دوسرے سے مل کر ایک مکمل وحدت کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ متون کو مختلف ترکیبوں سے مزید مربوط اور ہم آہنگ بنایا جا سکتا ہے مثلاً الفاظ کا تبادلہ، انحذاف اور تکرار وغیرہ۔ اس ربط و امتزاج کے نتیجے کو ان کی متنیت (Texuality) کہتے ہیں۔ ابتدائی مرحلے میں قاری اس متنی (Textual)[9] پیغام کو وصول کرتا ہے۔ اگلے مرحلے میں وہ حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے یعنی متون کس طرح حقیقت کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس مقام پر 'شریک' (Participant) کے عمل کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ کون کونسی لفظیاتی (Verbal) صورتیں موجود ہیں۔ شرکاء کو کس طرح پیش کیا گیا ہے؟ کیا وہ ایکٹر

(عامل) ہیں، وصول کنندہ ہیں یا پھر حقیقی وجود رکھتے ہیں؟ اور جملوں کی ترتیب میں موضوع کے لحاظ سے کیا چیز اہم ہے؟ یہ ٹیکسٹ کا تصوری تفاعل ہے اور یہ قارئین کو خیالی یا تصوری (Ideational) [10] پیغام کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس کے بعد افراد کے مابین پیغام آتا ہے یعنی کلام/خطابت (Speech) کے کونسے حصے عمل میں لائے جا رہے ہیں۔ اندازِ تحریر، قواعد کی صورت اور ترکیب نحوی کے نمونے اس تعلق کے بارے میں ہمیں کیا بتاتے ہیں جو ٹیکسٹ ہمارے ساتھ استوار کرنے کی کوشش کر رہا ہوتا ہے۔ ضمائر شخصی ہیں یا غیر شخصی، ساختیں معروف ہیں یا مجہول، نحوی ترکیب مختصر ہے یا طویل؟ تب ڈسکورس کی سطح پر اسلوبیات متون کے لسانی مواد کو ان کے مرکزی تفاعل سے جوڑنے کی کوشش کرتی ہے۔ مائیکرو لیول پر اسلوبیات ٹیکسٹ کی وسیع تر ابلاغی صورت حال کا جائزہ لیتی ہے۔ قاری اس سطح سے تحقیق کا آغاز کر سکتا ہے۔ یعنی یہ کہ مواقعاتی(Situational) سیاق و سباق کیا ہے جس میں ٹیکسٹ موجود ہے۔ لسانیات کی اصطلاح میں اسے "Tenor" [11] کہا جائے گا۔ لسانیات میں اکثر ''فوری سیاق و سباق'' اور ''وسیع تر سیاق و سباق'' میں فرق کیا جاتا ہے۔ ایک اشتہار میں مقصد ہو گا کہ لوگوں کو کچھ خریدنے پر راغب کیا جائے۔ اس طرح زبان کے خاص استعمال کے لیے فلسفۂ غایات (Teleological) کا جواز فراہم ہو جاتا ہے۔ یہاں وسیع تر سیاق و سباق صارفیت (Consumerism) کا نظریاتی سیاق و سباق ہو سکتا ہے کیونکہ اشتہار میں پڑھنے والوں کو ممکنہ صارفین کے طور پر مخاطب کیا جاتا ہے جن کی مخصوص ضروریات اور خواہشات ہوتی ہیں۔ ایک اور اہم عنصر اشتہار کا متن لکھنے والے اور اسے پڑھنے والے کے درمیان تعلق ہوتا ہے۔

اس کے بعد ہم ڈسکورس کے میدان میں آتے ہیں یعنی یہ کہ اصل مضمون کیا ہے؟ وہ منظر نامہ کیا ہے جس سے ٹیکسٹ کو اچانک واسطہ پڑا ہے۔

کوڈ کیا ہے؟	لفظی یا غیر لفظی
طور کیا ہے؟	تحریری یا تقریری

میکرو لیول پر ہم ٹیکسٹ کو ایک ابلاغی بنیادی نظام کی حدود میں رکھنے کی کوشش کرتے ہیں جس کا تمام ابلاغی کارروائیوں پر اطلاق ہو سکتا ہے۔ درج بالا سطحوں سے قارئین اپنے طور پر فیصلہ کر سکتے ہیں کہ اسلوبیات کے پاس خاصا وسیع توضیحی وتشریحی ہوتا ہے۔ تاہم ابلاغ کے کسی ایک نمونے سے متعلق پُراعتماد ہونے کے لیے ایک طویل راستہ طے کرنا ہوتا ہے جو لسانیات کی مائیکرو سطح سے عملی لسانیات کی تصوراتی یا خیالی اقسام تک اور بالآخر ابلاغی صورتِ حال کی عمومی سطح تک لے جا سکتا ہے۔ یوں ہمیں ایک اور اندازِ فکر (approach) حاصل ہوتا ہے جو ادب کے لیے خاص طور پر مناسب نظر آتا ہے کیونکہ ادب مکمل طور پر الفاظ سے وجود میں آتا ہے۔

ساختیات اور نشانیات (Semiotics)

ساختیات کی چند لفظوں میں تعریف کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف ہے مگر بعض ماہرین نے کوشش کی ہے۔ Dorothy B. Selz کہتی ہے کہ ساختیات فطرت اور انسان کی تخلیق کے ترکیبی عمل کے قوانین کے مطالعہ کا نام ہے[12]

"Study of Laws of composition both of nature

and of man's creation."

ساختیات ایک سطح پر اس مطالعے کا نام ہے۔ مثلاً شیکسپیئر کے سانٹ کیسے ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے اور اختتامی شعر کے تاثر کی طرف لے جاتے ہیں۔

زبان کی سطح سے ماورا ساختیات میں یہ مطالعہ کیا جا سکتا ہے کہ بار بار آنے والے ایک جیسے نمونوں کو کیسے دریافت کیا جائے اور یہ کام کسی ایک خاص تحریر میں نہیں بلکہ پورے ادب میں کیا جائے شاید یہ پتہ چلانے کے لیے کہ انسانی ذہن کس طرح کام کرتا ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ساختیات رشتوں کے مطالعے کا نام ہے۔ ساختیات اگر بین الکلیاتی علمی (Interdisciplinary) نہیں تو پھر کچھ بھی نہیں اور یہی اس کو مطالعے کے

دائرۂ کار میں شامل کرنے کا جواز ہے۔ اس کی ایک مثال Jean Piaget (ژاں پیاجے) کی مختصر تصنیف "Structuralism" [13] ہے۔اگرچہ یہ کتاب ادب کے بارے میں نہیں تاہم یہ ساختیات کی تعریف اور اس کی وسعت کے حوالے سے اہم ہے جس میں حسابی اور منطقی ساختیں، طبیعیاتی اور حیاتیاتی ساختیں، نفسیاتی ساختیں، لسانی ساختیں [14] وغیرہ شامل ہیں۔ پیاجے ساختیے کی یوں تعریف کرتا ہے:

"Structure is a system of transformations"

ساختیہ تقلیبات کا نظام ہے وہ مزید وضاحت کرتا ہے کہ ساختیہ تین کلیدی تصورات پر مشتمل ہوتا ہے۔ کاملیت کا تصور، تقلیب کے تصورات اور تشکیل ذات اور عمیق مطالعے کے تصورات۔ یہ لازمی طور پر ایک طریقہ کار ہے، تاہم اس سے دلچسپی کی حالیہ لہر سے یوں لگتا ہے کہ یہ دنیا کو دیکھنے کا ایک نیا انداز ہے۔ ساختیات نے فرانس میں اس وقت شہرت پائی۔ جب فرانسیسی ماہر بشریات Claude Levi Strauss نے Saussurian ساختیاتی لسانیات کا اساطیر و رواجات، خونی رشتوں، خور و نوش کے روایتی طریقوں اور ایسے دیگر مظاہر پر اطلاق کیا۔ ان امور کو Signifying نظاموں کے طور پر سمجھا گیا اس لیے یہ لسانی انداز کے تجزیے کے لیے ایک ایسا موضوع تھے جس میں تجربی یا تفاعلی معاملات کے بجائے اسطور و رواج پر رشتوں کے سیٹ کے طور پر توجہ دی گئی جس میں Signifying عناصر کی تفریقیت سے معنی و مفہوم پیدا کیا گیا۔ حقیقت کے مختلف پہلوؤں کو سمجھنے کے لیے، جو غالب طور پر غیر لسانی نوعیت کے ہیں، زبان کے بطور نمونہ اس استعمال نے ساختیات کو وجود بخشا، خاص طور پر اسے 1960ء کی دہائی میں تجزیے کے ایجابی یا تجربی طریقوں کے طاقتور متبادل کے طور پر لیا گیا۔ ساختیاتی ادبی تنقید Structuralist Literary Criticism [15] رواجات (Conventions) کے نظام پر زور دیتی ہے جس کے باعث ادب ممکن ہوتا ہے۔ یہ تصنیفی یا تاریخی غور و فکر یا بیانیہ

سوالات کو زیادہ اہمیت نہیں دیتی جو معنی یا حوالے کی نشاندہی کرتے ہیں۔
Saussurian کے نقطۂ نظر سے زبان کو ایک ایسے Signifying نظام کے طور پر دیکھا
گیا جس میں نظام کے عناصر کے مابین رشتے، جو اس نظام کا حصہ ہوتے ہیں، نہایت اہم
کردار ادا کرتے ہیں۔ اس طرح ادب کو اصول وضوابط کے ایک ٹھوس باقاعدہ مجموعے کے
طور پر دیکھا جا سکتا ہے جو اسے کوئی معنویت عطا کرتا ہے یعنی To signify۔ ساختیاتی
ادبی تنقید غالب طور پر شعریات کو ادب کی عمومی سائنس کے طور پر لیتی ہے۔ انفرادی متون
کو بڑی حد تک ادب کی بحیثیت کل عام خصوصیات کو نمایاں اور واضح کرنے کے لیے
استعمال کیا جاتا ہے۔ نشانیات کا ساختیات سے قریبی رشتہ ہے۔ "Semiotic"[16] کی
اصطلاح C.S.Pierce (1839 - 1914ء) نے Signs کے نظریے کی باضابطہ
وضاحت کرنے کے لیے وضع کی اور Saussure نے دلیل پیش کی کہ لسانیات Signs
کی عمومی سائنس کا ایک حصہ تھی جسے وہ Semiology کہتا تھا۔ دونوں اصطلاحیں تقریباً
مترادف ہیں۔ نشانیات کی اساس Sign کا نظام ہے جس کا مطلب ہے کسی قسم کی ترتیبِ
اجزا جس کے لیے ایک رواجی (Conventionalised) جواب موجود ہے۔ یہ نہ صرف
زبان اور ابلاغی نظاموں سے تعلق رکھتا ہے بلکہ اس کا انسانی ذہن سے بھی تعلق ہے جو مکمل
طور پر Signs پر مشتمل ہوتا ہے کیونکہ حقیقت کے ساتھ براہِ راست کوئی رابطہ نہیں ہوسکتا۔
نشانیات Signs کے مختلف نظاموں کی چھان بین کرتی ہے جو مشترک معنی تخلیق کرتے اور
کسی ثقافت کی تشکیل کرتے ہیں۔ زبان کو انسانوں کے لیے بنیادی سائن سسٹم (نشانیاتی
نظام) کے طور پر لیا جا سکتا ہے کیونکہ یہ غیرلفظی Signs بھی اپنے اندر شامل کر لیتی ہے
جیسے اعضائے جسمانی کی حرکات، چہرے کے تاثرات، لباس کی وضع قطع اور دیگر بے شمار
رواجی معاشرتی معمولات مثلاً خورونوش وغیرہ جنھیں زبان کے ایک جزو کے طور پر لیا جا
سکتا ہے کیونکہ یہ معاشرتی طور طریقے ہیں جو Signs نے تشکیل دیے ہیں اور جو Signs
کے درمیان رشتوں کے توسط سے معنی حاصل کرتے اور ابلاغ کرتے ہیں۔

ساختیات اس لیے بنیادی طور پر ایک اندازِ فکر اور تجزیے کا ایک مخصوص طریقہ ہے جسے بیسویں صدی میں سماجی علوم اور انسانیات میں برتا گیا۔ یہ ان نظاموں سے متعلقہ سب سے چھوٹے عناصر کے رشتوں اور کام کے طریقوں کو جانچتے ہوئے بڑے پیمانے کے نظاموں کا تجزیہ کرتا ہے جو انسانی زبان اور ثقافتی معمولات سے لے کر لوک کہانیوں اور ادبی متون تک پھیلے ہوئے ہیں۔

آئندہ سطور میں ساختیات کے عناصر اور ادبی نظریے پر ان کے اطلاق کا مختصر جائزہ لیا جائے گا۔

ساختیات کے عناصر [17]

ادب کے اساتذہ اور طلبہ دونوں ادبی متن کے مفہوم کے اہمیت سے واقف ہیں چاہے وہ لغوی ہو یا مجازی۔ تاہم ساختیات چونکہ صرف ادبی تجزیے ہی سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ سماجی علوم اور انسانیات سے بھی اتنی ہی متعلق ہے اس لیے یہ اشیاء کا وسیع تر تناظر میں بڑے پیمانے پر تجزیہ کرتی ہے اور مختلف عناصر کے درمیان رشتوں کو واضح کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ پس معنی کو ایک وسیع تر تناظر میں دیکھا جاتا ہے۔ ماہرین ساختیات کہتے ہیں کہ معنی تفریق و اختلاف سے ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ معنی حقیقی دنیا میں معروض کے حوالے سے کسی Sign کی شناخت نہیں ہوتے بلکہ نشانات کے نظام میں Signs کے مابین تفریق و اختلاف کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر الفاظ "Man" اور "Gentleman" کے معنی ایک معنوی دائرے میں ایک دوسرے سے رشتے کے سبب سے قائم ہوتے ہیں۔ دونوں ایک مذکر انسان کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن وہ کیا چیز ہے جو انہیں ''انسان'' اور ''مذکر'' بناتی ہے، اس کا تعین دونوں کے درمیان تفریق و اختلاف کے ذریعے ہوتا ہے، کسی جوہر یا مثالی سچائی وغیرہ کے ساتھ شباہت و تطبیق سے نہیں۔

دوسرا اصول Sign کے درمیان رشتوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان کی دو قسمیں ہیں۔ ربط و انسلاک (Contiguity) اور متبادلیت (Substitutability) جو ارتباط اور

انتخاب کے محور ہیں۔ جہاں سے یہ تمام گرامر اور متبادلات (Substitutions) کی بنیاد بنتے ہیں وہیں سے ہم کسی شے کے کسی دوسری شے سے تعلق کو جاننے کی صلاحیت حاصل کرتے ہیں یا کسی طور اس کے کسی ایک جزو کا ادراک کرتے ہیں جیسے استعارہ اور تشبیہ۔ انتخاب و ارتباط کا تصور ادبیت کے تجزیے کی بنیاد فراہم کرتا ہے جیسا کہ آوازوں کی ترکیبوں اور مجموعوں کی تکرار اور تبدیلی۔ اس کے علاوہ یہ ثقافت کے انتہائی بنیادی عناصر کو سمجھنے کی کلید بھی فراہم کرتا ہے۔ سوم ساختیات یہ بھی نوٹ کرتی ہے کہ ہماری تصوراتی دنیا کی ساخت بہت حد تک ثنوی متضاد عناصر سے بنی ہے جیسے طاقتور/کمزور، اچھا/بُرا، وجود/عدم، گرم/سرد، فطرت/سماجی اثرات وغیرہ وغیرہ۔ یہ تضادات تقابل کے درجے یا سطحیں متعین کرتے ہیں اور معنی کی وضاحت میں معاون ہوتے ہیں۔ ثقافتی خیالات کے شعبوں کو ان متضاد جوڑوں کی مدد سے بیان کیا جا سکتا ہے، جن سے وہ تشکیل پاتے ہیں۔ چہارم ساختیات نشانیات کی بنیاد فراہم کرتی ہے جو Signs کا مطالعہ ہے۔ Sign دال (Signifier) اور مدلول (Signified) کا مرکب ہوتا ہے یعنی کس شے کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہے اور کون کر رہا ہے اور ادبی متن میں یہ اشارہ کسی اور شے کا متبادل ہوتا ہے۔ نشانیات کا تعلق ان کوڈز سے ہے جو سیاق و سباق کی طرف اشارہ کرتے ہیں مثلاً ثقافتی کوڈز اور ادبی کوڈز وغیرہ۔ کوڈز کا مطالعہ ثقافتی مطالعے کے لیے ادبی مطالعے کی راہ ہموار کرتا ہے اور یوں متون کی کلی معنویت تک پہنچنے میں نقاد کے کینوس کو وسیع کرتا ہے۔

ادبی متون کا ثقافت، رسوم و رواجات، روایات، وقت اور زمانے وغیرہ کے پس منظر میں بھی تشریح و تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ خاص طور پر مطالعۂ ادب کے روایتی طریقوں کے بارے میں درست ہے جیسے ''تاریخی سوانحی'' یا ''اخلاقی فلسفیانہ'' طریقے جو سماجی اور فلسفیانہ مسائل پر توجہ مرکوز کرتے ہیں۔

''تاریخی سوانحی'' (Historical-Biographical) [18] طریقے میں کسی ادبی کام کا استثنائی انداز میں نہ سہی تو خصوصی طور پر مصنف کی زندگی اور زمانے یا ان کرداروں

کی زندگی اور زمانے کا جائزہ لیا جاتا ہے جو اس میں شامل یا موجود ہوتے ہیں۔ اخلاقی فلسفیانہ (Moral P hilosophical) طریقہ[19] اتنا ہی پرانا ہے جتنا کہ قدیم کلاسیکی یونانی اور رومن ادبی نظریہ۔ اس نظریے کو پیش کرنے والے نقادوں نے جو بنیادی مؤقف اختیار کیا ہے وہ یہ ہے کہ ادب کا تفاعل اخلاقیات سکھانا اور فلسفیانہ مسائل کی چھان بین کرنا ہے اور یوں ثقافت اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ اخلاقی اعتبار سے کیا درست اور قابلِ قبول ہے، یہ جانچنے کے لیے مختلف ثقافتوں میں مختلف معیار ہوتے ہیں جو سوسائٹی کے مسلمہ اصولوں اور مذہبی عقیدوں کے مطابق ہوتے ہیں۔ ساختیات ادبی ٹیکسٹ کا تجزیہ کرتے ہوئے ان ثقافتی امور کا پورا پورا خیال رکھتی ہے۔ Genette ساختیات کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ

> Structuralism is "a study of the cultural
> construction or identification of meaning
> according to the relations of signs that
> constitute the meaning spectrum of the
> culture."[20]

''ساختیات Signs کے ان رشتوں کے مطابق معنی کی ثقافتی تشکیل یا
شناخت کے مطالعہ کا نام ہے جو کلچر کی معنوی قوس قزح بناتے ہیں۔''

بعض Signs وسیع تر ثقافتی معنوں کی حامل ہوتی ہیں ان Signs کو رولاں بارت (Roland Barthes) اساطیر یا ثانوی نظام کے سگنیفائر (Second Order Signifier) کہتا ہے تاہم کوئی بھی چیز کم و بیش ایک Myth ہوسکتی ہے یا بن سکتی ہے۔[21]

ساختیات فرد (Individual) کے تصور کے برعکس Subject[22] یا Self[23] کو متعارف کراتی ہے۔ Subject کی اصطلاح نژادیات (Ethnology) اور نشانیات کے درمیان رشتے کی نشاندہی کرتی ہے۔ یہ اصطلاح ہمیں انسانی حقیقت کو بطور ایک

ساخت خیال میں لانے میں مدد دیتی ہے جو Signifying سرگرمیوں کا نتیجہ ہوتی ہے اور یہ سرگرمیاں بیک وقت تہذیبی اعتبار سے مخصوص اور عمومی طور پر لاشعوری ہوتی ہیں۔ اس مشاہدے کی قدر و قیمت یہ ہے کہ یہ خیالی طور پر انسانوں کی داخلی دنیا کے دریچے ہم پر کھول دیتی ہے تا کہ ہم انسانی تجربے اور تہذیبی تجربے کے باہمی رشتے کا مشاہدہ کر سکیں اور ان معنی پر معقول گفتگو کر سکیں جو گویا ہماری داخلی دنیا میں ساخت کیے گئے ہیں۔

ساختیات اشخاص (Persons) کی معنویت کو چیلنج نہیں کرتی۔ یہ انا کے نظریے کی حاکمیت کو ختم کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ شخص (Person) کی از سرِ نو تعریف کرنے کی سعی کرتی ہے۔ Self بھی دیگر اشیاء کی طرح Signified ہوتا ہے اور ثقافتی طور پر تشکیل پاتا ہے۔ پسِ ساختیات (Post Structuralism) میں خاص طور پر زور دیا جائے گا کہ Subject کو بے مرکز کر دیا جائے۔ لہٰذا ساختیات میں حقیقت، سماج، فرد اور لاشعور کے تصورات کے مابین تعلقات کا ایک واضح اور مربوط پیمانہ ہوتا ہے۔ یہ سب ایک جیسے Signs، کوڈز اور رواجات سے تشکیل پاتے ہیں اور ایک جیسے قوانین کے مطابق کام کرتے ہیں۔

ساختیات، ثقافت اور متون

ساختیات، نشانیات کی مدد سے متون اور ثقافتوں کے مطالعے کو ممکن بناتی ہے۔ یہ ہمیں اس قابل بناتی ہے کہ ہم ہر شے کو متنی "Textual" [24] نقطۂ نظر سے دیکھیں جو کہ Signs پر مبنی ہوتا ہے، معانی کی روایات کے تابع ہوتا ہے اور رشتوں کے ایک پیٹرن کے مطابق ترتیب پاتا ہے۔ ساختیات ہمیں اس قابل بناتی ہے کہ ہم متون تک منظم طریقے سے تاریخی یا بین الثقافتی طور پر رسائی حاصل کریں۔ جب ہم کسی شے کو زمانے، کلچر یا مفاد کی سرتا سر رکاوٹوں میں معروضی طور پر دیکھتے ہیں تو ساختیاتی طریقہ کار ہمیں نظم و ترتیب، ربط و اتصال اور معنی و مفہوم کے اصولوں کی تلاش میں مدد دے سکتا ہے۔ ادبی مطالعہ متنی مطالعے تک وسعت پاتا ہے اور مقبول تحریریں سنجیدہ مطالعے کا موضوع بنتی ہیں۔ ادب کی

معنوی روایات اور جس انداز میں ثقافت حقیقت کا تصور کرتی ہے، کے مابین رشتے کا تعلق ہموار ہو جاتا ہے اور ادبی اور ثقافتی معانی کے باہمی رشتے پر نہایت صراحت سے بحث کی جا سکتی ہے۔ ثقافت میں زبانوں کے استعمال کی نوعیت پر خاصی توجہ دی گئی ہے۔ مختلف سماجی موضوعات یا مصروفیات کے دائروں میں زبان کے استعمال کو Discourse کا نام دیا گیا ہے۔ یہ فی نفسہٖ ایک ساختیاتی پیش رفت ہے۔

ساختیات اور ادب

یہاں اس امر کی نشاندہی کرنا مناسب ہو گا کہ متنی پہلوؤں کی وسعت میں اضافہ کر کے ادب کی پیچیدگی یا 'معنی کے زور' کو کم نہیں کیا گیا بلکہ حقیقت میں ثقافتی تشکیلات اور متون دونوں کی معنویت کے حوالے سے اسے بڑھا دیا گیا ہے۔ اور یہ معنوی تشکیلات کی اشتراکی نوعیت کے باعث مزید نمایاں ہو گیا ہے۔ اگر متن ثقافتی رجحانات کا حامل ہے تو ادب کی متنیت کے ساتھ ثقافتی تعلق زیادہ فوری، برمحل اور ناگزیر ہو جائے گا۔ ادب ایک ڈسکورس ہے جس کے معنی اور زبان کے مخصوص استعمال، علم البیان وفن خطابت اور موضوع کی حدود وغیرہ کے اپنے ضابطے ہیں۔ آرٹ یا فن میں جو حقیقت نظر آتی ہے وہ Coded ہوتی ہے۔ رواجی طور طریقوں کے ذریعے حقیقت کا ایک ماڈل پیش کیا جاتا ہے۔ یہ حقیقت کا ایک اثر effect ہے۔ Signs جو حقیقت کو پیش کرتی ہیں وہ فطرت کے مطابق ڈھالی جاتی ہیں اور انہیں ایسی شکل دی جاتی ہے کہ وہ حقیقت کے قوانین سے ہم آہنگ نظر آئیں۔

ایک عمومی ثقافتی متن آمیز علم ہوتا ہے جسے شرکاء میں ثقافت کے ایک حصے کے طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ پس اس میں اصلاح و ترمیم کی جا سکتی ہے لیکن وہی 'فطرت' کی ایک قسم بھی تصور ہوتا ہے۔ یہی وہ سطح ہے جس پر ہم غرض و غایت، کردار اور اعمال، لباس اور رویوں وغیرہ کے بیان سے Significance کی توضیح وتشریح کرتے ہیں۔ ''سلیم نے شلوار قمیص اور ٹائی پہن لی۔'' یہ جملہ سلیم کا ایک حلیہ فراہم کرے گا یا کم سے کم قاری کو اس

سوال پر غور کرنے میں مدد دے گا کہ اس نے اپنے لباس پر ٹائی کا اضافہ کیوں کیا اور یوں مروّجہ لباس کے ضابطے کی خلاف ورزی کی اور اس بات کی کیا اہمیت (Significance) ہوسکتی ہے۔

مختصر یہ کہ حقیقت کی نقالی دراصل کوڈز کو پیش کرنا ہے جو وقت کو پیش کرنے کی روایات کے مطابق حقیقت کو بیان (describe) کرتے ہیں۔ جب ہم ادبی متون کا مطالعہ کرتے ہیں تو کہا جاتا ہے کہ ہم بعض رواجوں روایتوں کے مطابق انہیں پڑھتے ہیں۔ نتیجتاً ہماری قرأت، ہم جو کچھ پڑھتے ہیں، اس کے معنی تخلیق کرتی ہے۔ ساختیات کا جھکاؤ قاری کی طرف ہوتا ہے۔ اس حد تک کہ جب تک یہ کہتا ہے کہ قاری ادب کی تشکیل کرتا ہے یعنی ذہن میں کچھ روایات اور توقعات رکھ کر ٹیکسٹ کا مطالعہ کرتا ہے۔

ساختیات صنف کی اہمیت پر زور دیتی ہے۔ یعنی بنیادی اصولوں کی کہ موضوعات تک رسائی کس طرح حاصل کی جاتی ہے، نفس مضمون کے مطالعے کی روایات کیا ہیں، سنجیدگی کی سطح اور زبان کے استعمال کی اہمیت کیا ہے وغیرہ وغیرہ۔ مختلف اصناف، حالات و مواقع اور اعمال و افعال کی اقسام اور نفسیاتی، اخلاقی اور جمالیاتی اقدار سے متعلق مختلف توقعات کے بارے میں رہنمائی کرتی ہیں [25]۔ آخر میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ساختیات کے ذریعے ادب بحیثیت کُل کے دیکھا جاتا ہے۔ یہ معنی کے ایک نظام کی طرح کام کرتا ہے۔ پس کوئی تحریری کام کسی کلچرل لسان (Langue) کی گفتار (Parole) یا Signification کا نظام بن جاتا ہے۔ چونکہ ادب ایک سسٹم ہے لہٰذا کوئی بھی ادبی کام ایک خودمختار کُل نہیں ہوتا۔ اسی طرح ادب فی نفسہٖ خود مختار نہیں ہوتا بلکہ ثقافت کی Significance کے نسبتاً بڑے اسٹرکچر کا حصہ ہوتا ہے۔

ساختیات کا نظریہ ادب کے مطالعہ کا آغاز کرنے کے لیے ایک ٹھوس بنیاد فراہم کرتا ہے کیونکہ ادبیت کسی ٹیکسٹ میں فطری طور پر ودیعت نہیں ہوتی بلکہ اس طریقے میں ہوتی ہے جس میں وہ پڑھا جاتا ہے۔ یہ وضاحت کرتا ہے کہ ایک ہی جملے کے، جب

وہ مختلف اصناف میں ظاہر ہوتو، مختلف معنی کیوں ہو سکتے ہیں۔ یہ صراحت کرتا ہے کہ جنہیں ادبی تخلیقات سمجھا جاتا ہے ان کی حدود عہد بعہد کیسے تبدیل ہو سکتی ہیں۔ یہ مختلف ضابطوں کے تحت مطالعہ کیے گئے ٹیکسٹ کی قرأتوں میں اختلاف کو شامل مطالعہ کرتا اور ان کی وضاحت کرتا ہے۔ مثلاً کوئی شخص ایک ٹیکسٹ کو ادبی محاسن کے نقطہ نظر سے پڑھ سکتا ہے یا کوئی اس کی سماجی اور نظریاتی خصوصیات کے حوالے سے۔ ادب کے ایک استاد اور طالب علم کی حیثیت سے کوئی بھی قاری ادب کی بحیثیت کُل تحسین کرنا سیکھ جاتا ہے یعنی مقررہ ضابطوں اور معمولات کے مربوط اور متعلقہ سیٹ کے طور پر اور وہ یہ دیکھنے لگتا ہے کہ مطالعہ ''موقعی مطالعہ'' (Situated Study) ہے جسے بامعنی سیاق وسباق اور کوڈز کے سیٹ میں ڈھال دیا گیا ہے۔ الغرض قاری تحریر میں تبدیلیوں کو ادبی روایات کے طور پر زیادہ کشادہ ذہن سے دیکھ سکتا ہے۔

ساختیاتی طریقہ کار کو اپنا کر قاری دیکھتا ہے کہ پڑھنا اور لکھنا دونوں Coded ہیں اور رواجات و روایات پر مبنی ہیں اور طبعی میلان کے علی الرغم وہ انہیں زیادہ منظم طریقے سے پڑھ سکتا ہے۔ ادب کا مطالعہ بیش از بیش خود انعکاسی Self-reflective عمل بن جاتا ہے۔ ساختیاتی اور اسلوبیاتی اندازِفکر طلبہ کو مقرر یا مصنف کی استعمال کردہ زبان کے ''کیسے'' اور ''کیوں'' کے بارے میں زیادہ آگاہی دے سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان دونوں نظریوں کا ایک ارتباطی تفاعل یہ بھی ہے کہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ ادب کس طرح زبان کی تدریس میں ضمنی ماخذ بن سکتا ہے۔

ان دونوں نظریوں سے اعلیٰ درجوں کے طلبہ کے مطالعے کی عادات کی اصلاح و درستی کے کام کی بنیاد بھی پڑ جاتی ہے اور اس طرح زبان پر مبنی تفہیم ادب کے طریقہ کار اور زبان اور قوت مدرکہ میں توازن برقرار رکھنے کے سلسلے میں رہنمائی کی جا سکتی ہے۔

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ Jean Malmstrom & Janice Lee، "Literature"، Teaching English Linguistically، Meredith، New York Corporation، 1971ء، ص 161

2۔ ایضاً

3۔ ایضاً

4۔ Geoffrey Finch، "Studying Linguistics Further: How to Study Linguistics"، Palgrave Macmillen، 1998ء، ص 206

5۔ ایضاً، ص 207

6۔ ایضاً، ص 208

7۔ ایضاً

8۔ ایضاً، ص 208 و دیگر مقامات

9۔ ایضاً، ص 209

10۔ ایضاً

11۔ ایضاً، ص 210

12۔ Dorothy B. Slez، "Structuralism for the Non-Specialist: A Glossary and a Bibliography"، College English، 1975، ص 164

13۔ Jean Piaget، Structuralism (ed) C. Maschler، New York: Basic Books، 1970ء

14۔ ایضاً

15- Wilfred L. Guerind، A Handbook of Critical Approaches to Literature، Harper and Row, Publishers، 1979ء، ص 283 و دیگر مقامات

16- K.M. Newton (ed)، "Structuralism and Semiotics"، Twentieth Century Literary Theory، Palgrave/Macmillan، 1997ء، ص 83 و دیگر مقامات

17- John Lye، "Some Elements of Structuralism and its Application to Literary Theory"،

http:/www.brocku.ca/english/courses/4F70/

Struct.html/1997/Nov/intelligence.

پروفیسر جان لائی نے مختلف مصنفین سے خیالات اخذ کر کے اپنے طلبہ کے استعمال کے لیے انہیں اکٹھا کیا اور ویب سائٹ پر پیش کر دیا۔ انہوں نے فراخدلی سے غیر منفعت بخش مقاصد کے لیے ان خیالات کو استعمال کرنے کی اجازت دے دی۔ مقالہ نگار ان کی اس فراخدلانہ پیشکش سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے قارئین کے استفادے کے لیے چند عام اصولوں کو یہاں بیان کرے گا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کرے گا کہ یہ اصول کس طرح ادبی نظریے سے تعلق رکھتے ہیں۔

18- Wilfred L. Guerind (Ed)، "Nature and Scope of Traditional Approaches"، A Handbook of Critical Approaches to Literature، Harper and Row, Publishers، 1979ء، ص 25

19- ایضاً، ص 29

20- John Lye، "Some Elements of Structuralism and its Application to Literary Theory"،

http:/www.brocku.ca/english/courses/4F70/

Struct.html/1997/Nov/intelligence.

21- ایضاً

22- ایضاً

23- ایضاً و دیگر مقامات

24- ایضاً

25- ایضاً

محمد شہزاد/ ڈاکٹر ممتاز کلیانی

اُردو اخبارات میں مستعمل انگریزی و علاقائی زبانوں کے لفظیات کے موزوں متبادل

تعارف:

عصر حاضر کے اُردو اخبارات کی صحافتی زبان کا تنقیدی جائزہ لینے کے بعد یہ پتا چلتا ہے کہ اُردو اخبارات میں انگریزی، پنجابی، سرائیکی اور دوسری مقامی زبانوں کے الفاظ کی غیرضروری آمیزش نظر آتی ہے۔ جب کہ ان مقامی زبانوں کے اکثر الفاظ ایسے ہیں جن کے متعلق عامیانہ پن کا شائبہ گزرتا ہے۔ حالاں کہ تحقیق سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ اُردو زبان میں یہ گنجائش بالکل موجود ہے کہ مختلف علوم کے تصورات اور کیفیات کو آسانی کے ساتھ اُردو کے قالب میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ اُردو ایک گونگی زبان نہیں ہے بلکہ ایک متحرک اور زندہ زبان ہے۔ اس ساری صورت حال کا بنظرِ غائر جائزہ لینے کے بعد پتا چلتا ہے کہ قصور اخبارات میں کام کرنے والے صحافیوں کا ہے جن کا ذخیرۂ الفاظ محدود ہے۔ زیرِ نظر تحقیقی مضمون میں اُردواخبارات میں مستعمل انگریزی و علاقائی زبانوں کے لفظیات کے موزوں متبادل بیان کیے گئے ہیں تا کہ ان متبادل لفظیات کو استعمال کر کے اُردو اخبارات کی صحافتی زبان کا معیار مزید بہتر بنایا جاسکے اور زبان کے حُسن کو مزید داغ دار ہونے سے بچایا جاسکے۔

زیرِ نظر تحقیقی مضمون کو بنیادی طور پر دوحصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ حصہ اوّل میں موضوع کا تعارف، صحافتی زبان کی خصوصیات، طریقہ تحقیق، مقصد تحقیق اور ابلاغی معطیات کا تجزیہ پیش کیا گیا جب کہ حصہ دوم میں عوامی اور انگریزی الفاظ کے گوشوارے پیش کیے

گئے ہیں نیز ان گوشواروں میں مستعمل انگریزی و علاقائی زبانوں کے لفظیات کے موزوں متبادل بیان کیے گئے ہیں اس تحقیقی مضمون کے آخر میں اس ضمن میں تجاویز بھی پیش کی گئی ہیں۔

ایک تحقیقی رپورٹ کے مطابق دنیا میں اس وقت سات ہزار سے زائد زبانیں بولی جاتی ہیں(۱) جب کہ سب سے زیادہ بولی جانے والی زبانوں میں انگریزی، چینی اور اُردو (ہندی) بالترتیب پہلے، دوسرے اور تیسرے نمبر پر ہیں۔ دنیا بھر میں بولی جانے والی زبانوں میں شاید کوئی ایسی ہو جس میں غیرزبان کے الفاظ شامل نہ ہوں۔ اس کی وجہ فاتح اقوام کی زبان اور ثقافت کا مفتوحین پر اثرانداز ہونا ہے(۲)۔ اُردو پر انگریزی کے اثرات کے متعلق ڈاکٹر رؤف پاریکھ کی تحقیق کے مطابق انگریزی میں ایک سو بیس زبانوں کے الفاظ اپنا وجود رکھتے ہیں (۳)۔ ان میں سے عربی، فارسی، اُردو، عبرانی، اطالوی، پرتگالی اور روسی زبان کے الفاظ کے علاوہ ایسی زبانوں کے الفاظ بھی شامل ہیں جن کے انگریزی میں شمولیت کا امکان بعید از قیاس لگتا ہے مثال کے طور پر جاپانی، پوش، سنہالی اور حتیٰ کہ بتی زبان کے الفاظ بھی شامل ہیں(۴)۔ انگریزی زبان کی طرح اُردو زبان کے متعلق ایک مستند رائے یہ ہے کہ یہ ایک لشکری زبان ہے۔ اُردو زبان میں پنجابی، سندھی، پشتو، بلوچی، سرائیکی، براہوی، فارسی، عربی، ترکی، ہندی، سنسکرت اور انگریزی زبان کے الفاظ کی آمیزش ہے۔

عصر حاضر کے اُردو اخبارات کی صحافتی زبان کا تنقیدی جائزہ لینے کے بعد یہ حقائق معلوم ہوئے ہیں کہ اُردو صحافتی زبان میں غیرضروری طور پر انگریزی الفاظ کی آمیزش نظر آتی ہے حالاں کہ اُردو اخبارات میں مستعمل انگریزی الفاظ کے اُردو زبان میں آسان متبادل موجود ہیں۔ علاوہ ازیں تحقیق سے یہ بھی پتا چلا ہے کہ عوامی زبان کے غیرمعیاری الفاظ کا استعمال غیرضروری طور پر اُردو اخبارات میں بڑھ چکا ہے جب کہ ان الفاظ کے آسان متبادل موجود ہیں۔

عصر حاضر کے پاکستانی اُردو اخبارات کی صحافتی زبان کا تنقیدی جائزہ:

قیام پاکستان کے بعد لاہور اور کراچی اُردو صحافت کے بڑے مراکز تھے۔ موجودہ دور میں راولپنڈی، اسلام آباد اور ملتان بھی اس صف میں شامل ہو چکے ہیں۔ وطن عزیز میں سب سے زیادہ شائع ہونے والے اخبارات میں روزنامہ جنگ، نوائے وقت، خبریں، پاکستان، دن، اوصاف اور ایکسپریس وغیرہ شامل ہیں۔ سرکاری اعدادوشمار کے مطابق ۱۹۵۸ء تک پاکستان میں اخبارات و جرائد کی کل تعداد ۱۱۰۶ تھی جن میں روزناموں کی تعداد ۱۰۳ تھی (۵)۔ عصر حاضر تک اخبارات و جرائد کی کل تعداد ۲۲۰۴ سے تجاوز کر چکی ہے جس میں روزنامہ اخبارات کی تعداد ۲۷۳ تک پہنچ چکی ہے (۶)۔ آڈٹ بیورو آف سرکولیشن کے مطابق پاکستان میں اخبارات کی کل اشاعت ۱۵ لاکھ روزانہ ہے جب کہ ۱۴ کاپیاں فی ہزار آبادی کے لیے موجود ہیں (۷)۔ ایک سروے کے مطابق پاکستان میں ایک اخبار کو ۶۰ افراد پڑھتے ہیں (۸)۔

تحقیق سے یہ پتا چلا ہے کہ اُردو اخبارات میں کام کرنے والے صحافی مغربی ذرائع ابلاغ سے موصول شدہ خبروں کا ترجمہ کرتے وقت بعض انگریزی الفاظ کو بعینہٖ اُردو میں استعمال کرتے ہیں جب کہ ان اصطلاحات و الفاظ کے آسان اُردو مترادف موجود ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر پبلک سیکٹر، کورٹ فیس، ایڈوانس جب کہ ان الفاظ کو سرکاری شعبہ، عدالتی فیس اور پیشگی بھی لکھا جاسکتا ہے۔ بہرکیف ڈاکٹر مسکین علی حجازی کے مطابق ایسے انگریزی الفاظ استعمال کرنے میں کوئی حرج نہیں ہے جن کے مترادف موجود نہیں ہیں یا جن کا چلن عام ہو چکا ہے۔ مثال کے طور پر فائل، سکول وغیرہ (۹)۔ اُردو اخبارات میں یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ بعض تراکیب اُردو میں اس طرح مستعمل ہوگئی ہیں جن میں ایک لفظ انگریزی کا ہوتا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ایسے الفاظ کو بھی درست طریقے سے لکھا جائے۔ مثال کے طور پر فزیکل معائنہ (طبی معائنہ)، ووٹ شماری (رائے شماری)، ڈائریکٹر تعلیم (ناظم تعلیم) سپلائی مرکز (مرکز رسد) وغیرہ (۱۰)۔

پروفیسر ڈاکٹر مسکین علی حجازی اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ ابتدائی اُردو اخبارات کی زبان مقفیٰ و مسجع ہوا کرتی تھی۔ انداز بیان شاعرانہ ہوتا تھا۔ زبان و بیان پر عبور رکھنے والے شخص ہی صحافت کے میدان میں داخل ہوسکتا ہے جب کہ موجودہ دَور میں جز نگاروں کے لیے زبان سے اس قدر واقفیت لازمی نہیں سمجھی جاتی۔ اب تو حالت یہ ہوگئی ہے کہ گرامر کے قواعد اور ترکیبیں اور اصطلاحات بنانے کے اُصولوں کی پابندی ضروری تصور نہیں کی جاتی ہے(۱۱)۔

صحافتی زبان کو آسان بنانے کا مقصد یہ تھا کہ مطلب اور مفہوم کو واضح آسان اور سادہ بنا کر پیش کیا جائے تاکہ کم پڑھے لکھے قارئین بھی خبر کو بغیر کسی دقت کے سمجھ سکیں لیکن اس مشق کا نتیجہ اُلٹ نکلا۔ صحافیوں نے آسان زبان کے چکر میں غیر معیاری الفاظ اور وقت بے وقت انگریزی زبان کے الفاظ استعمال کرنے شروع کردیئے ہیں جو کسی بھی صورت میں قابل ستائش بات نہیں ہے۔

اخبارات میں انگریزی زبان کے الفاظ بہت زیادہ استعمال ہونے کی وجہ سے گلوبلائزیشن (عالم گیریت) ہے انگریز دَور کی مرتب شدہ سیداحمد دہلوی کی فرہنگ میں انگریزی کے الفاظ ۵۰۰ تھے جب کہ فرہنگ کے الفاظ کی تعداد ۵۴۰۰۹ تھی جب کہ آج اکیسویں صدی میں ان انگریزی الفاظ کی تعداد (۱۲) ہزاروں میں پہنچ چکی ہے جو اُردو زبان کا حصہ بن چکے ہیں۔ ان ہزاروں الفاظ میں سے سینکڑوں الفاظ اُردو اخبارات میں استعمال ہورہے ہیں۔ بہرکیف صحافتی اُردو میں انگریزی الفاظ کے استعمال سے یہ بات دیکھنے میں آئی ہے کہ اُردو اخبارات میں پنجابی اور سرائیکی کے متعدد الفاظ استعمال ہورہے ہیں۔ مثال کے طور پر لاکھوں کا ٹیکا، نکاتھانیدار، پھڈا، تتلیوں دا رقص، جہاز/پائلٹ، وختہ، رولا، عوام رل گئی، باں باں کراں دی، وغیرہ۔ بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے کہ بول چال کی عوامی زبان اُردو اخبارات کی صحافتی زبان کو متاثر کرتی نظر آتی ہے۔

عصر حاضر کے اُردو اخبارات میں پنجابی اور دوسری علاقائی زبانوں کی آمیزش

نظر آتی ہے عوامی زبان کے استعمال کی وجہ سے بعض اوقات عامیہ پن، پھکڑ بازی اور غیر معیاری زبان کا شائبہ گزرتا ہے اس بات سے بالکل انکار نہیں ہے کہ اُردو ایک لشکری زبان ہے ۔ بقول حافظ شیرانی اُردو پنجابی کی مرہونِ منت ہے اور پنجابی اُردو کا رشتہ ماں بیٹی کا ہے۔'' (۱۳) لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ غیر معیاری اور تہذیب سے عاری الفاظ کا استعمال کیا جائے۔

سہیل وحید اپنی کتاب صحافتی زبان میں لکھتے ہیں کہ ہر خطہ کے اُردو اخبارات میں ایک الگ قسم کی زبان نظر آتی ہے۔ بعض اوقات تو اُردو اُردو نہیں لگتی پنجابی کے اخباروں پر پنجابی اور پنجابیت حاوی نظر آئے گی۔ حیدرآباد کے اخباروں میں دکن کی تہذیب وہاں کی مقامی بولی اور علاقائی زبان کے اثرات کے ساتھ ساتھ دوسری مقامی زبانوں کے الفاظ نظر آئیں گے(۱۴) یہی صورتحال برصغیر کے باقی علاقوں میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔

پنجاب کے اُردو اخبارات میں جنگ، نوائے وقت، خبریں، دن ، اوصاف، ایکسپریس اور پاکستان نمایاں اخبارات ہیں۔ ان اخبارات میں زیادہ طرح کام کرنے والے صحافی پنجابی اور سرائیکی بولنے والے ہیں جب کہ ملتان سے شائع ہونے والے اخبارات جنگ، نوائے وقت اور خبریں کے مقامی مدیران کی مادری زبان پنجابی ہے(۱۵)۔ سروے کرنے سے پتا چلا ہے کہ صحافیوں کی مادری زبان نے بھی صحافتی زبان کو کچھ حد تک متاثر کیا ہے۔ ۴۸ فیصد پنجابی، ۱۲فیصد سندھی، ۱۰فیصد سرائیکی، اُردو اور پشتو ۸،۸ فیصد بولی جاتی ہیں(۱۶)۔ ان اعداد وشمار سے پتا چلتا ہے پاکستان میں پنجابی زبان بولنے والے افراد اکثریت میں ہیں اس لیے صحافتی زبان پر پنجابی کے اثرات کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔

صحافتی اُردو کے نقائص میں سے ایک نقص مشکل اور نامانوس الفاظ کا استعمال ہے مثلاً ظلمت کدہ، چرخ، ببانگ دہل، طاغوتی قوتیں، ازل و ابد وغیرہ۔ اگرچہ ان الفاظ

کا استعمال کم ہو چکا ہے کیونکہ موجودہ دور کے اکثر صحافیوں کا تعلق شعبۂ ادب نہیں ہے۔ جیسا کہ قیام پاکستان سے قبل تھا بہرکیف ضرورت اس امر کی ہے کہ صحافی بے شک آسان اور عام فہم الفاظ استعمال کریں لیکن غیر معیاری الفاظ اور انگریزی الفاظ کا غیرضروری استعمال ترک کر دیں۔

مقصد تحقیق:

زیرِ نظر تحقیقی مضمون کا بنیادی مقصد ملتان سے شائع ہونے والے چار اُردو اخبارات روزنامہ جنگ، نوائے وقت، خبریں اور نیا اخبار میں استعمال ہونے والے انگریزی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کے منتخب گوشوارے تیار کرنا ہے۔ اس تحقیق کا دوسرا مقصد مندرجہ بالا اُردو اخبارات میں مستعمل انگریزی و علاقائی زبانوں کے لفظیات کے موزوں متبادل بھی پیش کرنے ہیں تا کہ صحافی ان متبادل الفاظ کو استعمال کر کے اخبارات کی صحافتی زبان کے معیار کو بہتر بنا سکیں۔ اس تحقیقی مضمون کا آخری مقصد ماہرین کی آراء کو مدنظر رکھتے ہوئے صحافتی زبان کے معیار کو بہتر بنانے کے لیے تجاویز مرتب کرنا ہے۔

طریقہ تحقیق:

اس تحقیق کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے تاریخی اور بیانیہ طریقۂ تحقیق سے استفادہ کا کیا گیا۔ علاوہ ازیں سروے طریقہ میں بالمشافہ گفتگو کے ذریعے ماہرین کی آراء حاصل کی گئی ہیں۔ اس سے قبل محقق نے اپنے ایک تحقیقی مضمون بعنوان ''اُردو اخبارات اور صحافتی زبان روزنامہ جنگ، نوائے وقت، خبریں اور نیا اخبار کی زبان کا ایک تنقیدی جائزہ'') میں کیفی اور مقداری طریقہ تحقیق کو استعمال کیا۔ اس ضمن میں تجربہ مشتملات کی مدد سے ان اخبارات کی صحافتی زبان میں استعمال ہونے والے عوامی اور انگریزی الفاظ والی خبروں کے مقداری گوشوارے تیار کیے۔

تجزیاتی اکائی:

اس ضمن میں زیرِ تحقیق اخبارات کے صفحہ اول پر شائع ہونے والی خبروں کو بطور

تجزیاتی اکائی منتخب کیا گیا۔ ان خبروں میں استعمال ہونے والے انگریزی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کی نشان دہی کرنے کے بعد گوشوارے تیار کیے گئے۔ بعدازاں اُردو لغت اور ماہرین لسانیات سے استفادہ کرنے کے بعد موزوں متبادل الفاظ بھی پیش کیے گئے۔

جدول نمبر 1

مجوزہ اخبارات کی صحافتی زبان کا مجموعی جائزہ

کل خبروں کی تعداد	عوامی الفاظ والی خبروں کی تعداد	انگریزی الفاظ والی خبروں کی تعداد
3378	217 6.4%	488 14.4/%

جدول نمبر 1 کے اعدادوشمار یہ ظاہر کرتے ہیں کہ مجموعی طور پر 3378 خبروں کا تجزیہ کیا گیا چاروں اخبارات میں مجموعی طور پر عوامی الفاظ والی خبروں کی تعداد 217 تھی جو کہ 6.4 فیصد بنتی ہے جب کہ انگریزی الفاظ والی خبروں کی تعداد 488 ہے جو کہ 14.4 فیصد بنتی ہے۔

جدول نمبر 2

روزنامہ جنگ، نوائے وقت، خبریں اور نیا اخبار کی صحافتی زبان کا موازنہ

اخبار کا نام	کل خبریں	عوامی الفاظ والی خبروں کی تعداد	انگریزی الفاظ والی خبروں کی تعداد
روزنامہ جنگ ملتان	917	0	224 24.4%
روزنامہ نوائے وقت ملتان	713	20 2.81%	103 14.4%
روزنامہ خبریں ملتان	967	79 8.16%	87 8.99%
روزنامہ نیا اخبار ملتان	781	118 15.1%	74 9.4%

جدول نمبر 2 کے اعدادوشمار یہ ظاہر کرتے ہیں کہ روزنامہ جنگ میں عوامی الفاظ والی خبروں کی تعداد صفر ہے جب کہ انگریزی الفاظ والی خبروں کی تعداد 224 ہے جو کہ کل

خبروں 917 کا 24.4 فیصد ہے جب کہ روزنامہ نوائے وقت میں عوامی اور انگریزی الفاظ والی خبروں کی تعداد 20 اور 103 بالترتیب ہیں۔ روزنامہ خبریں میں عوامی اور انگریزی الفاظ والی خبروں کی تعداد (8.16%) 79 اور (8.99%) 87 بالترتیب ہیں۔ جب کہ روزنامہ نیااخبار میں عوامی اور انگریزی الفاظ والی خبروں کی تعداد (15.1%)118 اور (9.4%)74 بالترتیب ہیں۔

یہ اعدادوشمار یہ بھی ثابت کرتے ہیں کہ روزنامہ جنگ کی صحافتی زبان باقی اخبارات کی نسبت قدرے بہتر اور معیاری ہے جب کہ روزنامہ نیااخبار اور خبریں اخبار میں عوامی الفاظ والی خبروں کی تعداد دوسرے اخبار کی نسبت زیادہ ہے۔ جہاں تک روزنامہ نوائے وقت کی صحافتی زبان کا تعلق ہے تو اعدادوشمار کی رو سے اخبار کی صحافتی زبان عوامی اور انگریزی الفاظ کی آمیزش دیکھی جاسکتی ہے۔ بہرکیف نوائے وقت کی صحافتی زبان خبریں اور نیااخبار سے قدرے بہتر اور معیاری ہے۔ معیاری زبان کے اعتبار سے جنگ، نوائے وقت، خبریں اور نیااخبار بالترتیب پہلے، دوسرے، تیسرے اور چوتھے درجہ پر ہیں۔

مجوزہ اخبارات میں شائع ہونے والی خبروں کی چند جھلکیاں اور ان کے موزوں متبادل:

زیرنظر مجوزہ اخبارات میں عوامی اور انگریزی الفاظ والی خبروں کی چند سرخیاں پیش کی جارہی ہیں۔

☆ بڑے ناموں کی بجائے پرفارمنس پر یقین رکھا ہوں۔ میاں داد (۱۷)

☆ خلائی شٹل کی تباہی امریکہ کو وارننگ ہے کہ وہ زمین پر خدا نہ بنے۔ قاضی (۱۸)

☆ سیلزٹیکس ملتان کے آڈیٹر کرپشن کے الزام میں گرفتار۔ (۱۹)

☆ کراس بارڈر ایکٹیویٹی پر بھارت کو اگر اقوام متحدہ کی نگرانی قبول نہیں تو امریکہ برطانیہ فرانس چین اور روس جس کے ذریعے چاہے جوائنٹ مانیٹرنگ کروائے۔ (۲۰)

☆ KB بسوں میں جیب تراشوں کے ڈیرے۔ (۲۱)

☆ انٹری پر پھڈا۔ پروڈیوسر کی شازیہ پلک پر تھپڑوں کی بارش۔ (۲۲)

☆ تحصیل میونسپل اتھارٹی کو لاکھوں کا ٹیکا۔فنڈز ہڑپ کر گئی۔ (۲۳)

☆ سیال سسٹرز کے سیر سپاٹے پروڈیوسر کو وختہ۔ (۲۴)

☆ CNN کو انٹرویو ۔اداکارہ اُردو بولنے لگی A-Apple B-Ball اور میرا کی انگریزی ختم۔ (۲۵)

☆ سڑکوں اور فٹ پاتھوں پر جہازوں کی لینڈنگ۔ (۲۶)

مندرجہ بالا سرخیوں میں خط کشیدہ الفاظ کا بغور جائزہ لینے کے بعد یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان الفاظ کے آسان متبادل موجود ہیں مثال کے طور پر وارننگ کی بجائے خبردار، پرفارمنس کی بجائے کارکردگی، کرپشن کی بجائے بدعنوانی، کراس بارڈر ایکٹیویٹی کی بجائے سرحد پار سرگرمی، جوائنٹ مانیٹرنگ کی بجائے مشترکہ نگرانی، جیب تراش کی بجائے جیب کترا، پھڈا کی بجائے لڑائی، پروڈیوسر کی بجائے پیشکار، ٹیکا کی بجائے نقصان، وختہ کی بجائے مصیبت جیسے آسان اور موزوں متبادل استعمال کیے جاسکتے ہیں جب کہ A-Apple اور B-Ball جیسے الفاظ کی سرخی میں بالکل گنجائش نہیں بنتی ہے۔

زیرِنظر اُردو اخبارات میں مستعمل انگریزی و علاقائی زبانوں کے لفظیات کے موزوں متبادل پر مبنی گوشوارے پیش کیے جا رہے ہیں تاکہ اخبارات میں کام کرنے والے صحافی، ابلاغیات ولسانیات میں کام کرنے والے صحافی، ابلاغیات و لسانیات سے منسلک افراد اپنے روزمرہ و علمی کاموں کے سلسلے میں ان الفاظ سے استفادہ کرسکیں۔

جدول نمبر3:

انگریزی الفاظ	اُردو اخبارات میں جس طرح لکھے جاتے ہیں	متبادل
Line of conflict	لائن آف کنفلکٹ	حد تصادم

منصوبہ	پلان	Plan
مقصد	مشن	Mission
دعاوی	کلیمز	Claims
ضابطہ	ریگولیشن	Regulation
خطرہ	رسک	Risk
حوالہ	ریفرنس	Reference
ثقافت	کلچر	Culture
نظام	سسٹم	System
مثبت اشارہ	گرین سگنل	Green Signal
حکم	آرڈر	Order
کاشت کاری	فارمنگ	Farming
انتباہ	وارننگ	Warning
قائد، رہنما	لیڈر	Leader
معاہدہ/سودے بازی	ڈیل	Deal
سمجھوتا	کمپرومائز	Compromise
انسانی حقوق	ہیومین رائٹس	Human Rights
سمعی و بصری فیتہ	آڈیو ویڈیو ٹیپ	Audio Video Tape
آمر	ڈکٹیٹر	Dictator
مکمل جیت، پورا	کلین سویپ	Clean Sweep
دعوت/بلاوا	کال	Call

استصواب	ریفرنڈم	Referendum
بلدیاتی ادارے	لوکل باڈیز	Local Bodies
خزانچی	کیشیئر	Cashier
دھوکا	فراڈ	Fraud
دباؤ	پریشر	Pressure
سیاسی سودے بازی	ہارس ٹریڈنگ	Horse Trading
شائع کرنا	پبلش	Publish
جدید فنی استعداد	ہائی ٹیک	Hitech
یومیہ اُجرت	ڈیلی ویجز	Daily Wages
سماجی بہبود	سوشل ویلفیئر	Social Welfare
عمارات	بلڈنگز	Buildings
حساب	اکاؤنٹ	Account
علمی	اکیڈمک	Academic
پیشگی	ایڈوانس	Advance
اجازت	لائسنس	License
یادداشت	نوٹس	Notes
مقدمہ	کیس	Case
گروہ	مافیا	Mafia
خوش آمدید	ویلکم	Welcome
تقاضا، مطالبہ	ڈیمانڈ	Demand

سرحد پار	کراس بارڈر	Cross Border
سرگرمی	ایکٹیویٹی	Activity
مشترکہ نگرانی	جائنٹ مانیٹرنگ	Joint Monitoring
ہتھیار	ویپن	Weapon
لائحہ عمل	روڈمیپ	Road Map
تبادلۂ خیال	ڈائیلاگ	Dialouge
اقرارنامہ	ڈکلریشن	Delaration
نجی شعبہ	پرائیویٹ سیکٹر	Private Sector
سرکاری شعبہ	پبلک سیکٹر	Public Sector
مثل	فائل	File
بدعنوانی	کرپشن	Corruption
چوکنا/چوکس ہونا	ہائی الرٹ	Hi Alert
گولہ پناہ/ بچاؤ	بلٹ پروف	Bullet Proff
معاملات	ایشوز	Issues
دوستانہ وار	فرینڈلی فائر	Friendly Fire
شراکت داری	پارٹنرشپ	Partnership
مہلت، آخری انتہاہ	ڈیڈ لائن	Dead Line
قابو	کنٹرول	Control
کاروبار	بزنس	Business
تجارت	ٹریڈ	Trade

انسداد بدعنوانی	انٹی کرپشن	Anti Corruption
صاحب طرز	سٹائلش	Stylish
کارکن	ورکر	Worker
تحقیقات	انکوائری	Inquiry
تجربہ گاہ	لیبارٹری	Laboratory
یادداشت	میمورنڈم	Memorandum
بعدالموت معائنہ	پوسٹ مارٹم	Post Mortem
تعلیمی مراکز	ایجوکیشنل سنٹرز	Educational Centres
نسخہ ساز	ڈرگسٹ	Druggist
دواساز	کیمسٹ	Chemist
رسد	سپلائی	Supply
موقوف کردینا	رول بیک	Roll Back
ختم کردینا، ہڑتال کرنا	شٹ ڈاؤن	Shut Down
رحم امداد	سبسڈی	Subsidy
نقلی، بناوٹی	ڈمی	Dummy
جانچ پڑتال	آڈٹ	Audit
ایندھن کا دوبارہ بھرنا	ری فیولنگ	Re fueling
مواقع	آپشنز	Options
نگرانی	ویجی لنس	Vigilence
زیردھمکی	انڈرتھریٹ	Underthreat

Opposition Party	اپوزیشن پارٹی	حزب مخالف
Ruling Party	رولنگ پارٹی	حزب اقتدار
Upgradation	اپ گریڈیشن	ترقی، بڑھوتی، استعداد بڑھانا
Confirm	کنفرم	پکا، مستقل، یقینی
Allotment	الاٹمنٹ	مقررہ تعین
Misguide	مس گائیڈ	غلط رہنمائی کرنا
Double Game	ڈبل گیم	دوہری چال
Team	ٹیم	اکٹھ
Popular Leader	پاپولر لیڈر	ہردل عزیز رہنما
Category	کیٹیگری	نوع، قسم
Guarantee	گارنٹی	ضمانت
Boycott	بائیکاٹ	قطع تعلق کرنا
Security	سیکورٹی	تحفظ، حفاظت
Position	پوزیشن	صورت حال
Champion	چیمپئن	فاتح
Side	سائیڈ	رُخ، طرف
Dominant	ڈومینٹ	غالب
Walkout	واک آؤٹ	احتجاجاً اُٹھ جانا
Transmit	ٹرانسمٹ	منتقل کرنا
Agenda	ایجنڈا	کارروائی نامہ

Package	پیکج	ہمہ گیر، جامع منصوبہ، بنڈل

جدول نمبر 4

عوامی الفاظ	موزوں متبادل
کھابے	کھانے
چھتر پریڈ	تشدد، مار پٹائی
ڈبہ پیر	جعلی پیر
ٹُن	مدہوش
وڈّا	بڑا
جہاز	نشئی
میکوں	مجھے
بندے مار	لڑاکا/قاتل
پلسیئے	پولیس والے
جیرا بلیڈ	جیب کترا
پیٹی بھرا	ہم پیشہ
کھڑاک	دھماکہ کرنا
پھڈا	لڑائی
عیاش مکڑے	تماش بین
وختہ	مصیبت کرنا
ڈکار لیے	ہضم کر لیے
گورکھ دھندا	عجیب معاملہ

اُڑن چھو	غائب ہو جانا
جگا	بدمعاش
ٹھپ	ختم ہونا
کھڈے لائن	بے اختیار
بھنورے	عاشق مزاج
سوٹے لگانا	سگریٹ کے کش لگانا
بھونڈ	آوارہ/ رنگین مزاج
لش پش	چمک دمک
چھترول	مار
لنگوٹ کس لیے	کمر بستہ
وکھری ٹائپ	منفرد شخص
مال پانی	رشوت
جھپیاں	گلے ملنا
تتلیاں	طوائفیں
تھرتھلی	ہلچل
مک مکا	سمجھوتہ، سودے بازی
کھڑاک	شور، دھماکہ
جی آیاں	خوش آمدید
ٹھاہ	دھماکہ
کلّے کلّے	اکیلے اکیلے

لاکھوں کی ویلیں	پیسے لٹانا/ نچھاور کرنا
نکا تھانیدار	سب انسپکٹر
ٹوپی ڈرامہ	خودساختہ چکر
لوٹے	بے ضمیر، بے اُصول
منتیں ترلے	منت سماجت
باں باں کرادی	پریشان کرنا
نئے گوڈے	تازہ دم

حاصل بحث:

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے کہ اُردو ایک لشکری زبان ہے لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ صحافتی زبان میں ایسے الفاظ و اصطلاحات کا استعمال کیا جائے جن میں عامیانہ اور بازاری پن کی جھلک نظر آتی ہو۔ اس ضمن میں جب صحافیوں سے آراء حاصل کی گئیں تو ملاجلا ردِعمل سامنے آیا۔ مثال کے طور پر نوائے وقت کے مقامی مدیر جبار مفتی کا یہ نقطۂ نظر تھا کہ انگریزی الفاظ کے مناسب اور آسان متبادل استعمال کیے جائیں۔ مفتی صاحب کا یہ خیال تھا کہ چونکہ شعبۂ ادارت میں کام کرنے والے زیادہ تر صحافی پنجابی زبان بولتے تھے تو شاید یہ ایک وجہ ہوسکتی ہے کہ پنجابی کے الفاظ صحافتی زبان میں استعمال کیے جارہے ہیں(۲۷)۔ روزنامہ خبریں سے منسلک رانا پرویز حمید کا یہ خیال تھا چونکہ روزنامہ خبریں ایک عوامی اخبار ہے اس لیے عوامی زبان کا استعمال کرنے میں کوئی حرج نہیں ہے(۲۸)۔ روزنامہ جنگ سے وابستہ صحافی محمود شام نے انگریزی اور پنجابی الفاظ کی آمیزش کو غلط رجحان قرار دیا۔ ان کے خیال کے مطابق اُردو زبان میں اتنی وسعت اور گنجائش موجود ہے کہ ہر طرح کے موضوعات کو آسانی کے ساتھ اُردو زبان میں بیان کیا جاسکتا ہے۔ (۲۹)

المختصر معیاری زبان کے اعتبار سے روزنامہ جنگ، نوائے وقت اور خبریں اخبار کو بالترتیب پہلا، دوسرا اور تیسرا نمبر دیا جاسکتا ہے لیکن ضرورت اس امر کی ہے کہ ان اخبارات کی صحافتی زبان کا تنقیدی جائزہ لیتے وقت اس عنصر کا ضرور خیال رکھا جائے کہ آیا یہ اخبار کس طرح کی صحافت کے علم بردار ہیں۔ مثلاً عوام پر صحافت، خواص پر صحافت یا زرد صحافت وغیرہ۔

تجاویز:

☆ غیر معیاری زبان سے نجات پانے کے لیے ضروری ہے کہ صحافیوں کی تربیت کے لیے مختلف ورکشاپ اور کورسز کا اہتمام کیا جائے۔

☆ معیاری زبان کو یقینی بنانے کے لیے ضروری ہے کہ اخبارات اس ضمن میں ضابطہ اطلاق کو لاگو کریں۔

☆ صحافیوں کے لیے ضروری ہے کہ تساہل اور کاہلی کو چھوڑ کر مطالعہ کی عادت اپنائیں اور اُردو لغت سے استفادہ کرنے کی صورت میں انگریزی الفاظ کے غیر ضروری استعمال سے چھٹکارا پایا جاسکتا ہے۔

☆ قارئین کو یہ چاہیے کہ وہ ایسی تنظیمیں تشکیل دیں جو ایسے اخبارات سے بازپرس کرسکیں جو غیر معیاری زبان استعمال کرتے ہیں۔

المختصر ضرورت اس امر کی ہے کہ صحافی آسان، عام فہم اور سادہ انداز تحریر کو اختیار کریں اور عامیانہ و بازاری پن سے احتراز کریں کیونکہ کہا جاتا ہے کہ زبان کا بگاڑ قوموں کے بگاڑ پر منتج ہوتا ہے۔

•••○•○•••

حوالہ جات

۱۔ روزنامہ جنگ ملتان، ۲۱ فروری ۲۰۰۴ء۔

۲۔ پاریکھ رؤف، انگریزی بھی محتاج زبان ہے، ماہنامہ اخبار اُردو اسلام آباد، اکتوبر ۲۰۰۳ء۔

۳۔ Crystal David (1995) The Cambridge Encyclopedia of English Language Cambridge, P. 126

۴۔ Guiness the book of words Menser Martin, P.26-27.

۵۔ حجازی مسکین علی (۱۹۸۹ء) پاکستان و ہند میں مسلم صحافت کی مختصر ترین تاریخ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ص۶۹۔

۶۔ پاکستان پریس ڈائریکٹری ۱۹۹۱ء، مطبوعہ پریس انفارمیشن ڈیپارٹمنٹ حکومت پاکستان۔

۷۔ ایضاً

۸۔ UNESCO Report 2001

۹۔ حجازی مسکین علی (۱۹۹۰ء) صحافتی زبان، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ص۶۶۔

۱۰۔ ایضاً ص۶۷۔

۱۱۔ ایضاً ص۶۴،۶۳۔

۱۲۔ شاکر امجد علی (۱۹۹۷ء) اُردو ادب تاریخ وتنقید، لاہور، عزیز پبلشرز، ص۳۶۔

۱۳۔ غزنوی خاطر، ہندکو اُردو زبان کا ماخذ، اخبار اُردو اسلام آباد، جولائی اگست ۲۰۰۳ء۔

۱۴۔ وحید سہیل (۱۹۹۸ء) صحافتی زبان، لاہور، نگارشات پبلشرز، ص۴۴۔

۱۵۔ بحوالہ بالمشافہ گفتگو جبار مفتی مدیر نوائے وقت ملتان، بتاریخ ۲ دسمبر ۲۰۰۳ء۔

۱۶۔ روزنامہ جنگ ملتان، ۲۱ فروری ۲۰۰۴ء۔

۱۷۔ روزنامہ جنگ ملتان، ۳ ستمبر ۲۰۰۳ء۔

۱۸۔ روزنامہ جنگ ملتان، یکم فروری ۲۰۰۳ء۔

۱۹۔ روزنامہ جنگ ملتان، ۲۴ اکتوبر ۲۰۰۳ء۔

۲۰۔ روزنامہ نوائے وقت ملتان، ۲۸ اپریل ۲۰۰۳ء۔

۲۱۔ روزنامہ نیا اخبار ملتان، ۱۶ ستمبر ۲۰۰۳ء۔

۲۲۔ روزنامہ نیا اخبار ملتان، ۱۹ اگست ۲۰۰۳ء۔

۲۳۔ روزنامہ نیا اخبار ملتان، ۱۶ ستمبر ۲۰۰۳ء۔

۲۴۔ ایضاً

۲۵۔ ایضاً ۲۰ اکتوبر ۲۰۰۳ء۔

۲۶۔ روزنامہ خبریں، ۲۴ جنوری ۲۰۰۳ء۔

۲۷۔ بحوالہ بالمشافہ گفتگو جبار مفتی مدیر نوائے وقت، بتاریخ ۲ دسمبر ۲۰۰۳ء۔

۲۸۔ بحوالہ بالمشافہ گفتگو رانا پرویز حمید، چیف رپورٹر روزنامہ خبریں ملتان، ۲ دسمبر ۲۰۰۳ء۔

۲۹۔ بحوالہ لیکچر محمود شام، منتظم مدیر جنگ کراچی، بمقام شعبہ ابلاغیات زکریا یونیورسٹی، ملتان، بتاریخ ۱۷ اکتوبر ۲۰۰۳ء۔

شازیہ آفتاب

''املا نامہ'' کا جائزہ

(قسط اول)

''اصلاح رسم خط کے سلسلے میں کل ہند 'انجمن ترقی اردو کی ذیلی کمیٹی کا اجلاس 22 مارچ 1943ء کو دہلی میں ہوا جس میں مولوی سید ہاشمی فرید آبادی، پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی، مولوی وہاج الدین، ڈاکٹر عبدالستار صدیقی اور مولوی ڈاکٹر عبدالحق شریک تھے۔ اس کمیٹی نے اردو املا پر بحث کی اور اسی دن اپنی تجاویز مرتب کرلیں۔ پھر ان تجاویز کو ''ہند اردو کانفرنس، ناگ پور میں ''مجلس اصلاحِ رسمِ خط'' نے منظور کیا یہ اجلاس 21 جنوری 1944ء کو منعقد ہوا۔ مجلس کے فیصلے درج ذیل تھے

1۔ دولفظوں کے درمیان واضح فاصلہ چھوڑا جائے۔ 1

2۔ ایک لفظ کے اوپر دوسرا لفظ نہ لکھا جائے۔ 2

3۔ مرکب الفاظ کو ملا کر نہ لکھا جائے۔ مثلاً آج کل، گل کاری۔ کل جگ وغیرہ۔ 3

4۔ اسی طرح کے دوسرے الفاظ بھی الگ الگ لکھے جائیں مثلاً بی بی۔ جھٹ پٹا۔ ہل چل وغیرہ۔ 4

5۔ فارسی حروف بہ۔ نہ۔ چہ، کو بھی الگ لکھا جائے جیسے بہ خوبی۔ بہ ہر حال۔ چناں چہ 5

6۔ ہمزہ جب کسی منفصل حرف کے بعد آئے تو جدا لکھا جائے اور اس کے لیے کوئی شوشہ نہ بنایا جائے۔ جیسے ''آ ء ی۔ سا ء ل۔ گھا ء ل'' وغیرہ۔ 6

7۔ ایک گروہ کی رائے میں جہاں ''الف'' سے آسانی ممکن ہو وہاں ''ء'' کے بجائے ''الف'' ہی سے کام لیا جائے جیسے ''عزرا ایل۔ سا ایس'' وغیرہ۔'' 7

8۔ دوچشمی (ھ) کو لفظ کے دوسرے ٹکڑوں سے ملانے کے بجائے حسب ذیل طریقے پر لکھا جائے۔ 8
جیسے ''د ھ ن'' بجائے (دھن)''د ھ رتی'' بجائے (دھرتی) ''پڑ ھ نا'' بجائے (پڑھنا)۔ 9

9۔ عربی کے حرف ''ان'' اور ''من'' ملا کر نہ لکھے جائیں بلکہ الگ الگ لکھے جائیں جیسے ''ان شاء اللہ'' نیز ضمیر کی صورت میں ملا کر لکھے جائیں جیسے ''منہم'' وغیرہ۔ 10

10۔ عربی حرفِ تعریف ''ال'' کا الف یا لام جہاں ساکت ہو وہاں اس کے اوپر چھوٹا خط بنا دیا جائے جیسے السلام علیکم اور وعلیکم السلام وغیرہ۔ 11

11۔ عربی ناموں اور عام الفاظ میں الف مقصورہ کے بجائے پورا الف لکھا جائے جیسے ابراہیم۔ سلیمان۔ لیلا۔ اعلا۔ ادنا وغیرہ۔ 12

12۔ غیر زبان کے الفاظ کو الگ الگ ٹکڑوں میں لکھا جائے جیسے۔ انس پک ٹر (انسپکٹر)، ڈاک ٹر (ڈاکٹر)، انس ٹی ٹیوٹ (انسٹی ٹیوٹ)، ڈپارٹ منٹ (ڈیپارٹمنٹ)۔ 13

13۔ علامتِ مصدر ماضی یا حال وغیرہ اصل مادے سے جدا لکھی جائے جیسے ''لکھ نا'' (لکھنا) ''لکھ تے'' (لکھتے) ''سمجھ نا'' (سمجھنا) وغیرہ۔ 14

14۔ ابتدائی کتب میں ہر لفظ کے ایک ایک رکن کو جدا کر کے لکھا جائے لیکن شروع میں حرف متصل ہو تو اسے ملا کر ہی لکھا جائے۔ جیسے ''مصی بت'' (مصیبت) قری نہ (قرینہ)۔ 15

15۔ اعرابی ''ی'' کو ''الف'' اور ''واؤ'' کی طرح صرف منفصل قرار دیا جائے اور ''ے'' ''ی'' کو الگ الگ لکھا جائے جیسے بے ر (بیر) پھل ''بی ر'' بمعنی بھائی یا بے ر (بیر) بمعنی دشمنی وغیرہ۔ 16

16۔ د ھ، ڈ ھ، ڑ ھ وغیرہ لکھنے میں دو حرف ہیں حالانکہ ایک ہی آواز کو ادا کرتے

ہیں ۔اس لیے ان کو ملا کر لکھنا چاہیے جیس دھ (دھ) ڈھ (ڈھ) ڑھ (ڑھ) وغیرہ ۔ 17

17 ۔ نون غنہ، ہمیشہ منفصل لکھا جائے اور شکل اِس کی اس طرح ہو یعنی اس پر گول دائرہ لگایا جائے پھاں س ۔ (پھانس) ہں س (ہنس) وغیرہ ۔ 18

''املا نامہ'' کا دوسرا ایڈیشن

انجمن ترقی اردو ناگپور کے اجلاس منعقدہ 1944ء میں اردو اصلاحات و رسم خط کا جو خاکہ منظور کیا گیا تھا ۔ اس پر پوری طرح عمل نہ ہو سکا پھر کافی عرصہ کام رکا رہا۔ جب ترقی اردو بورڈ کا قیام عمل میں آیا اور اردو کی نصابی کتابوں کی تصنیف و تالیف اور ترجمے کا باقاعدہ کام شروع ہوا تو اردو املا سے متعلق بعض امور طے کرنے ضروری ہو گئے ۔ چنانچہ ترقی اردو بورڈ کی طرف سے املا کمیٹی مقرر کی گئی جس کے صدر سید عابد حسین مقرر ہوئے ۔ اس کمیٹی نے 1973ء سے 1974ء تک کام کیا ۔

ترقی اردو بورڈ کی اس کمیٹی کی تجاویز کو ترقی اردو بورڈ کی مجلس نے جو تقریباً 40 افراد پر مشتمل تھی بحث و مباحثہ کے بعد ایک حتمی شکل دی ۔ کچھ تجاویز منظور کر لی گئیں اور کچھ میں ترمیم کر دی گئیں ۔ اس فیصلے کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے 'املا نامہ'' میں مرتب کیا ۔ پہلے اجلاس میں جو فیصلے کیے گئے تھے اس پر تمام کا اتفاق نہ ہو سکا اور اس املا کی بہت زیادہ مخالفت کی گئی لہذا اس سلسلے میں کمیٹی کا دوسرا اجلاس پھر ہوا اور کافی سوچ بچار کے بعد بہت سی ترامیم کی گئیں اور پھر منظوری دی گئی جنہیں ''املا نامہ'' کے دوسرے ایڈیشن میں شائع کیا گیا ۔

''املا نامہ'' کا نظر ثانی شدہ نیا ایڈیشن ، املا کمیٹی ترقی اردو بورڈ (ہند) کی تجاویز پر مشتمل ہے ۔ اسے گوپی چند نارنگ نے مرتب کیا اور ترقی اردو بیورو'' نے نئی

دہلی سے 1990ء میں شائع کیا۔ ''املا نامہ'' میں اصلاح املا کے ضمن میں جو تجاویز و سفارشات کی گئیں وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

1۔ عربی کے کچھ الفاظ الف مقصورہ سے لکھے جاتے ہیں اور کچھ کا چلن ''الف'' سے ہوگیا ہے اب یہ طے پایا ہے کہ جن کا چلن ''الف'' سے ہے وہ ''الف'' ہی سے لکھے جائیں اور جو الف مقصورہ سے لکھے جارہے ہیں ان کا املا وہی قائم رہے۔ جیسے

(الف) الف سے لکھے جانے والے الفاظ

مولا۔ مصفا۔ مدعا۔ تقاضا۔ تماشا۔ نصارا۔ مدعا علیہ۔ منقا۔ تماشا وغیرہ

(ب) ''الف مقصورہ'' سے لکھے جانے والے الفاظ

ادنیٰ۔ اعلیٰ۔ عیسیٰ۔ موسیٰ۔ یحییٰ۔ مصطفیٰ۔ اولیٰ۔ مثنیٰ۔ قویٰ۔ قوی۔ تعالیٰ۔ صغریٰ۔ کبریٰ۔ معلیٰ۔ حتیٰ۔ وسطیٰ۔ اقصیٰ۔ طوبیٰ۔ ہدیٰ۔ فتویٰ۔ اللہ۔ الٰہی۔ لیلیٰ۔ مرتضیٰ۔ الہدیٰ۔ وغیرہ۔ 19

2۔ اضافت کی صورت میں ایسے الفاظ ''الف'' سے لکھے جائیں گے اور ''یے۔ ی'' پر ''ء'' یعنی ''ئے'' یا ''ئی'' لکھا جائیگا۔ مثلاً

لیلیٰ سے لیلائے شب فتویٰ سے فتوائے جہاں داری

دعویٰ سے دعوائے پارسائی موسیٰ سے موسائی

عیسیٰ سے عیسائی تقویٰ سے تقوائے صوفیہ وغیرہ۔ 20

3۔ عربی کے مرکبات، جملے، اجزاء یا عبارت کو عربی طریقے ہی سے لکھا جائے۔ جیسے، علی الحساب۔ علی الخصوص۔ حتیٰ الامکان۔ علیٰ ہذا القیاس۔ علی العموم۔ علی الصباح۔ حتی المقدور۔ بالخصوص وغیرہ۔ 21

4۔ بعض عربی الفاظ میں چھوٹا الف درمیانی حرف پر آتا ہے۔ یہ تجویز کیا گیا ہے ایسے سب لفظوں کو ''الف'' سے لکھا جائے۔ مثلاً رحمان۔ ابراہیم۔

اسماعیل ۔ سلیمان ۔ مولانا ۔ یاسین وغیرہ البتہ جب کوئی لفظ قرآنی عبارت، سورتوں کے نام، پیغمبر یا اللہ کے نام کے لیے آئے تو عربی طریقے سے لکھا جائے مثلاً رحمٰن ، یٰسین ۔ اسمٰعیل وغیرہ ۔ 22

5۔ ''علحٰدہ'' یا ''علیحدہ'' لکھنا درست نہیں اسے ''علاحدہ'' لکھنا چاہیے اور اسی طرح ''علاحدگی'' درست ہے ۔ 23

6۔ ''لہٰذا'' کا املا اسی طرح درست ہے ۔ 24

7۔ عربی اور ترکی کے کچھ لفظوں کے آخر میں ''الف'' ہے لیکن ان میں سے بعض لفظ ''ہ'' سے لکھے جاتے ہے ۔ اس بارے میں جو لفظ ''ہ'' سے رائج ہو چکے ہیں ان کا املا ''ہ'' سے مان لینا چاہیے ۔ باقی الفاظ کو ''الف'' سے لکھنا چاہیے ۔

مثلاً (الف) شوربہ ۔ چغہ ۔ دستہ ۔ عاشورہ ۔ قورمہ ۔ ناشتہ وغیرہ

(ب) معما ۔ تماشا ۔ تقاضا ۔ حلوا ۔ مربا ۔ تمغا وغیرہ ۔ 25

8۔ عربی کے جن لفظوں میں ''ال'' استعمال ہوتا ہے ان کا املا قائم رہنا چاہیے جیسے فی الحال ۔ بالکل ۔ ملک الموت ۔ عبدالستار ۔ بالترتیب ۔ شجاع الدولہ وغیرہ 26 ۔

9۔ جن الفاظ کے تلفظ میں الف ممدوہ ''آ'' آتا ہے وہ ''آ'' سے لکھے جائیں اور جن کے تلفظ میں نہیں آتا وہاں صرف ''الف'' لکھا جائے جیسے ''آ'' سے جہاں آباد ۔ گردآلود ۔ عالم آرا ۔ زہرآلود ۔ دل آویز ۔ دوآبہ ۔ وغیرہ ''ا'' سے غرقاب ۔ سیماب ۔ خوشامد ۔ دستاویز ۔ گرمابہ ۔ سیماب ۔ برفاب ۔ سیلاب ۔

زہراب ۔ وغیرہ ۔ 27

10۔ تنوین کی صورت میں لفظ کے آخری حرف کے ساتھ ''الف'' بڑھا کر اس پر دوزبر لگائے جائیں

جیسے نسبتاً۔ اشارتاً۔ کلیتاً۔ فطرتاً۔ نتیجتاً۔ قدرتاً وغیرہ۔ 28

11۔ عربی کے درج ذیل الفاظ ''ۃ'' سے لکھے جائیں جیسے صلوٰۃ، زکوٰۃ، مشکوٰۃ وغیرہ۔ 29

12۔ باقی دیگر الفاظ ''ت'' سے لکھے جائیں جیسے مسمات۔ توریت۔ بابت۔ نجات۔ وغیرہ۔ 30

13۔ اردو میں کچھ الفاظ ایسے ہیں جو ''ت'' اور ''ط'' دونوں سے لکھے جاتے ہیں۔ ان کے املا میں احتیاط کی ضرورت ہے۔

(الف) مندرجہ ذیل الفاظ ''ت'' سے لکھے جائیں۔ ''تپش، تہران۔ تیار۔ توتا۔ 31

(ب) مندرجہ ذیل الفاظ ''ط'' سے لکھے جائیں۔ جیسے طمانچہ، طشت، طوطی، غلطان وغیرہ۔ 32

14۔ مندرجہ ذیل الفاظ ''ذ'' سے لکھے جائیں۔ گذشتہ۔ راہ گذار۔ اثر پذیر۔ درغزر۔ سرگذشت وغیرہ۔ 33

15۔ مندرجہ ذیل الفاظ ''ز'' سے لکھے جائیں۔ گزارش۔ باج گزار۔ شکرگزار۔ زخار۔ ازدحام وغیرہ۔ 34

16۔ مندرجہ ذیل الفاظ ''ژ'' سے لکھے جائیں۔ اژدھا۔ ٹیلی ویژن۔ مژگان۔ ژالہ باری وغیرہ 35۔

17۔ مندرجہ ذیل الفاظ کا املا اس طرح ہوگا۔
قصائی۔ مسالا۔ غسل۔ 36

18۔ کسی لفظ میں ''ن'' کے بعد ''ب'' ہوتو ''نون'' کی آواز ''م'' میں بدل جاتی ہے۔ عربی کے تمام الفاظ ''ن'' ''ب'' سے لکھے جائیں گے۔ لیکن مشہور شہروں کے نام جو ''ن ب'' سے ابتدا ہی سے لکھے جارہے ہیں وہ ''ن ب'' ہی سے لکھے جائیں۔ اور باقی الفاظ ''م'' سے لکھے جائیں۔ مثلاً۔

تمبا کو۔ کھمبا۔ اچمبھا۔ امبر۔ امبالہ۔ کمبوہ۔ وغیرہ لیکن جہاں ''ن'' کی اپنی آواز نکل رہی ہو وہاں ''م'' کے بجائے ''ن ب'' ہی لکھا جائے کیونکہ وہ ''م'' سے نہیں بولے جاتے مثلاً۔ کن وغیرہ۔ 37

19۔ فعل کے ''نون'' کو ملانا نہیں چاہیے بلکہ الگ الگ لکھنا چاہیے۔ جیسے ''بنا۔ چننا۔ سننا'' انہیں بنا۔ چنا۔ وغیرہ لکھنا درست نہیں۔ 38

20۔ نون غنہ،، لفظ کے ساتھ ملا کر لکھنا چاہیے اور اس پر الٹا قوس لگا دینا چاہیے۔ 39
جیسے ''ہونٹ، پھاند۔ چونچ''

21۔ مندرجہ ذیل الفاظ کا املا اس طرح ہوگا کیونکہ یہ طرز تحریر مانوس ہو چکی ہے۔ مثلاً ''گاؤں۔ پاؤں۔ چھاؤں۔ مہندی۔ مہنگی۔ لہنگا۔ وغیرہ انہیں'' گانو۔ پانو'' وغیرہ لکھنا درست نہیں۔ 40

22۔ درج ذیل الفاظ میں ''نون غنہ'' درست نہیں

چانول۔ غلط	چاول۔ درست
گھانس۔ غلط	گھاس۔ درست
پھونس۔ غلط	پھوس۔ درست 41

23۔ مندرجہ ذیل الفاظ ''ن غنہ'' کے ساتھ درست ہیں۔
کینچلی۔ جھونپڑا۔ کنواں وغیرہ 42

24۔ مندرجہ ذیل الفاظ کو ''و'' کے بغیر لکھنا درست ہے۔ جیسے

اودھر	۔	ادھر
اوس	۔	اس
مونہہ	۔	منہ وغیرہ 43

25۔ ایسے تمام الفاظ کو بھی اب بغیر ''واو'' کے لکھنا چاہیے۔ مثلاً

لوہار	۔	لہار	پہنوچنا	۔	پہنچنا

موٹاپا ۔ مٹاپا ۔ اودھار ۔ ادھار

دولہن ۔ دلہن نوکیلا ۔ نکیلا

بوڑھاپا ۔ بڑھاپا دوہرا ۔ دہرا

ہندوستانی ۔ ہندستان وغیرہ ۔ 44

26۔ ''جز'' ۔ ''جزو'' بمعنی حصہ دونوں صحیح ہیں نیز ''جز'' بمعنی ''سوا'' الگ لفظ بھی ہے ۔ 45

27۔ دوگنا اور دگنا ۔ اپنی اپنی جگہ استعمال ہوتے ہیں اور دونوں صحیح ہیں ۔ 46

28۔ تمام اردو الفاظ جو مختفی ''ہ'' سے لکھے جاتے ہیں انہیں ''ا'' سے لکھا جائے ۔ جیسے بھروسا ۔ اڈا ۔ ٹھیکا ۔ راجا ۔ ڈبیا ۔ ڈاکیا ۔ بٹوا ۔ بتاشا ۔ چبوترا ۔ دھندا ۔ سہرا ۔ کیوڑا ۔ گھونسلا ۔ بلبلا ۔ وغیرہ 47

29۔ وہ تمام تعریفی شکلیں جن میں عربی فارسی کا کوئی جز ہو لیکن اسے مورد کرلیا گیا ہو وہ بھی ''الف'' سے لکھے جائیں جیسے بال خورا ۔ بے فکرا ۔ کبابیا ۔ بشیرا ۔ نصیبا ۔ دورخا ۔ تھکا ماندا وغیرہ ۔ 48

30۔ البتہ ذیل کے الفاظ ''ہ'' سے درست ہیں ۔

نقشہ ۔ خاکہ ۔ بدلہ ۔ مالیدہ ۔ امام باڑہ ۔ سموسہ ۔ تولہ ۔ ماشہ ۔ ایک منزلہ ۔ ہرجہ خرچہ ۔ کمرہ ۔ غبارہ وغیرہ ۔ 49

31 اسی طرح ۔ آگرہ ۔ کلکتہ ۔ پٹنہ ۔ امروہہ ۔ انبالہ ''ہ'' سے مروج ہوچکے ہیں ۔ اس لیے ''ہ'' سے لکھے جائیں ۔ 50

32۔ کمرہ ''ہ'' سے لکھا جائے اور ڈراما ۔ فرما ۔ سوڈا ۔ وغیرہ ''الف'' سے ۔ 51

33۔ مندرجہ ذیل لفظوں میں ہائے خفی ''ہ'' کا اضافہ اب غلط ہے ان کا صحیح املا یوں ہے ۔ موقع ۔ مع ۔ مصرع ۔ برقع وغیرہ ۔ 52

34۔ سنہ بمعنی سال اور سن کے معنی عمر کے ہیں دونوں میں فرق ضروری ہے ۔ 53

35۔ بہنا سے ''بہہ'' ۔ سہنا سے ''سہہ'' اور کہنا سے ''کہہ'' کے نیچے لشکن ضروری ہے

اور ''کہ'' اور ''یہ'' کو بغیر لٹکن لکھنا درست ہے۔ 54

36۔ اردو کی بنیادی ہکار آوازیں ''بھ۔ پھ۔ تھ۔ ٹھ۔ دھ۔ ڈھ۔ ڑھ۔ کھ۔ گھ۔ چھ۔ جھ'' ہیں۔ 55

37۔ گیارھواں۔ بارھواں۔ تیرھواں وغیرہ اور کولھو۔ تمھارا۔ کمھار۔ انھیں۔ تمھیں۔ تمھارے۔ جنھیں وغیرہ۔ 56

38۔ کوئی لفظ ''ھ'' سے شروع نہیں ہوتا لہٰذا ''ھے'' ''ھمیشہ'' وغیرہ لکھنا غلط ہے۔ 57

39۔ جس لفظ میں ''حرفِ علت ساتھ ساتھ آجائیں وہاں ''ء'' آئے گا جیسے۔ کوئی۔ جائے۔ کھاؤ۔ نائی۔ لکھنؤ۔ غائب۔ جاؤں۔ جائز۔۔ 58

40۔ عربی کے ایسے الفاظ جنکے آخر میں ''الف'' ہے ان کے آخر میں 'ء' ہوتا ہے۔ مثلاً ابتداء۔ علماء۔

انشاء۔ وغیرہ، اردو میں یہ لفظ 'ء' کے بغیر لکھنے چاہیں۔ جیسے ابتدا۔ انتہا۔ املا۔ انشا۔ شعرا۔ حکما۔ ادبا۔ علما۔ فقرا وغیرہ۔ 59

لیکن ترکیب میں ''موجود رہتا ہے۔ جیسے انشاءاللہ۔ ذکاءاللہ۔ علاءالدین۔ ضیاءالحق وغیرہ۔ 60

41۔ مندرجہ ذیل الفاظ کے بارے میں سفارش ہے کہ انہیں ''ء'' کے بغیر لکھا جائے جیسے جرات۔ تاثر۔ تاسف۔ موذن۔ مودب۔ مونث۔ مورخ وغیرہ۔ 61

42۔ مندرجہ ذیل الفاظ کی ''و'' پر ''ء'' آئے گا چاہے حاصل مصدر ہوں، امر یا اسم جیسے'' آؤ۔ تاؤ۔ الاؤ۔ پلاؤ۔ داؤ۔ گاؤ۔ سمجھاؤ۔ بھاؤ۔ بناؤ۔ جماؤ۔ لاؤ۔ کھاؤ۔ اڑاؤ وغیرہ۔ 62

43۔ اگر ''واؤ'' لفظ کے درمیان آئے جیسے۔ پاؤں۔ چھاؤں، گاؤں تب بھی ''ء'' آئے گا۔ 63

44۔ کسرے اور اعلام کی ''ی'' کا مخرج ساتھ ساتھ ہو جیسے ''لیے''، ''دیے'' تو

اس پر ''ء'' نہیں آئے گا لیکن اس کے بعکس ''ک ی'' ''گ ی'' میں کسرہ نہیں بلکہ زبر ہے اس لیے ''ء'' آئے گا۔ لہٰذا اصول یہ ہوا کہ حرف ماقبل مکسور ہے تو ہمزہ نہیں آئے گا ''یے'' لکھی جائے گی۔ جیسے

(الف) کیے۔ لیے۔ جیے۔ دیے۔ چاہیے۔ وغیرہ۔ 64

(ب) تعظیمی صورتوں میں بھی ''ء'' نہیں آئے گا۔ یعنی دیجیے۔ لیجیے۔ کیجیے۔ اٹھیے۔ بولیے۔ 65

(ج) مندرجہ ذیل الفاظ پر ''ء'' آئے گا۔ فرمائیے۔ جائیے۔ آئیے۔ گئے۔ نئے وغیرہ۔ 66

45۔ ذیل کے الفاظ میں ''الف'' اور ''یے'' دوہرے مصوتے ہیں لہٰذا ''ء'' لکھنا صحیح ہے۔ جیسے گائے۔ پائے۔ رائے۔ چائے۔ جائے۔ بجائے۔ سوائے۔ سرائے۔ ہائے۔ وغیرہ۔ 67

46۔ فارسی کے وہ حاصل مصدر جن کے آخر میں ''ش'' ہوتا ہے۔ ان میں ''ی'' ہے۔ لیکن اردو میں دوہرے مصوتوں کی بناء پر ''ء'' سے لکھنا بہتر ہے مثلاً آزمائش۔ نمائش۔ آسائش۔ ستائش۔ آئندہ۔ نمائندہ۔ پائندا۔ مسائل۔ شائع قائم۔ لائق۔ دائم، مائل وغیرہ۔ 68

47۔ اگر مضاف کے آخر میں ہائے خفی ''ہ'' ہو۔ ''الف''۔ ''واو'' یا ''یے'' یا ''ی'' ہو تو ترکیب میں ''ء'' آئے گا جیسے

(الف) خانۂ خدا۔ جذبۂ دل۔ نامۂ شب۔ نشۂ دولت وغیرہ

(ب) اردوئے معلی۔ صدائے دل۔ نوائے ادب۔ کوئے یار۔ دنیائے فانی

(ج) شوخیٔ تحریر۔ زندگیٔ جاوید۔ رائے عامہ۔ والیٔ ریاست۔ گیسوئے شب وغیرہ۔ 69

48۔ باقی تمام حالتوں میں اضافت، کسرے یعنی (زیر) سے ظاہر کی جائے گی۔ جیسے دلِ دردمند۔ گلِ نغمہ۔ لذتِ تقریر۔ شمع۔ روشن۔ آہِ نیم بشی۔ ماہِ نو۔ 70

49۔ درج ذیل الفاظ میں ''ء'' لفظ کے آخر میں آتا ہے۔ ان میں اضافت کو ''ء'' کے بعد کسرہ لگا کر ظاہر کرنا مناسب ہے۔ لیکن ''ئے'' لکھنا بھی غلط نہیں۔ جیسے

سوءِظن۔ سوئے ظن

سوءِہضم۔ سوئے ہضم

سوءادب۔ سوئے ادب وغیرہ۔ 71

50۔ عطف کے واو پر ''ء'' نہیں آتا مثلاً وفا وجفا۔ ہوا و ہوس۔ زندگی و موت وغیرہ۔ 72

51۔ دونوں۔ تینوں۔ چاروں۔ کا درست املا (نون غنہ) کے ساتھ۔ 73

52۔ لفظ ''چھ'' درست ہے باقی چھے۔ چھہ وغیرہ درست نہیں۔

53۔ گیارہ سے اٹھارہ تک گنتی میں ہائے خفی ہے یعنی ''ہ'' جب یہ گنتاں اعداد صفاتی یا تاکیدی میں تبدیل ہوتی ہے تو ہائے مخلوط سے لکھنا چاہیے۔ مثلاً

(الف) گیارھواں۔ بارھواں۔ تیرھواں۔۔۔۔ وغیرہ

(ب) گیارھوں۔ بارھوں۔ تیرھوں۔۔۔۔ وغیرہ 74

54۔ انتیس اور اکتیس ''ی'' سے صحیح ہیں۔ 75

55۔ اکتالیس اور اڑتالیس کی گنتیوں میں ''لام'' کے بعد ''ی'' ضرور لکھنی چاہیے۔ 76

56۔ اکیاون۔ اکیاسی۔ اکیانوے۔ لکھنا صحیح ہے۔ 77

57۔ مرکبات میں جہاں تک ہوسکے الفاظ کو الگ الگ لکھنا چاہیے جیسے خوب صورت۔ خوش رنگ۔ نیک بخت۔ گل بدن۔ آج کل۔ قلم کار۔ عدم آباد۔ فن کار۔ جفا شعار۔ دل لگی۔ گل دستہ وغیرہ۔ 78

58۔ مشتقات کو اصولی طور پر ملا کر لکھنا چاہیے مثلاً

کمتر۔ جانور۔ دلدار۔ خریدار۔ زمیندار۔ باغیچہ۔ خاکسار۔ بچپن۔ دلکش۔ تاجور۔ ستمگر۔ پیشتر۔

وغیرہ۔ 79

59۔ سابقہ ''ان'' اور ''بے'' کو زیادہ تر الگ لکھنے کا چلن ہے۔ جیسے

(الف) ان گنت، ان جان۔ ان پڑھ وغیرہ

(ب) بے خوف۔ بے رحمی۔ بے ایمان۔ بے گناہ۔ بے گھر۔ بے دھڑک وغیرہ

(ج) کچھ الفاظ ملا کر لکھنے کا چلن ہے۔ جیسے بیکار۔ بیشک۔ بیگانہ۔ بیدخل۔ بیخود۔ بیدل۔ بیہوش وغیرہ۔ 80

60 بہ۔ چہ۔ کہ۔ کو ملا کر لکھنا درست ہے۔ مثلاً

بلکہ۔ کیونکہ۔ چونکہ۔ چنانچہ۔ جبکہ۔ حالانکہ۔ غرضیکہ۔ بشرطیکہ۔ بدقت۔ بہر حال۔ بدستور۔ بخیریت وغیرہ۔ 81

61۔ مندرجہ ذیل الفاظ کو ملا کر نہیں لکھنا چاہیے۔ بلکہ الگ الگ رکھنا بہتر ہے۔ جیسے مجھ کو۔ تجھ کو۔ اس لیے۔ اس واسطے۔ ہم پر۔ جس کا۔ جب تک۔ کیوں کر۔ جان کر۔ جاؤں گا۔ آئے گا۔ جائے گا۔ کھائیں گے۔ وغیرہ (گا۔ گے۔ گی کے افعال کو ملا کر نہ لکھیں)۔ 82

62۔ انگریزی اور یورپی الفاظ کے صوتی اجزاء کو الگ الگ لکھنا چاہیے جیسے کانفرنس، پارلیمنٹ، ریڈیو، یونیورسٹی، ٹیلگراف، ڈاکٹر، ہائی وے، ٹیلی ویژن، کاپی رائٹ، ٹیلی کاسٹ، وغیرہ۔ 83

املا کمیٹی ترقی اردو بورڈ (ہند) کی تجاویز جو ''املا نامہ'' کے نظر ثانی شدہ ایڈیشن میں گوپی چند نارنگ نے شائع کی ہیں۔ پاکستان میں ''مقتدرہ قومی زبان'' کے فیصلوں کے حوالے سے اس کے کئی تجاویز پر اختلاف ہے۔ جن کا اگلے شمارے میں تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا جائیگا۔

حوالہ جات

1 تا 18 — گوپی چند نارنگ املا نامہ (انجمن ترقی اردو کانفرنس ناگ پور کے فیصلے)
ترقی اردو بورڈ ہند، نئی دہلی 1990، واخبار ''اردو'' دہلی دسمبر 1982ء
صفحات 15 تا 20

19 تا 20	ایضاً	صفحہ 58
21 تا 22	ایضاً	صفحہ 59
23 تا 25	ایضاً	صفحہ 60 - 61
26	ایضاً	صفحہ 62
27	ایضاً	صفحہ 63
28 تا 29	ایضاً	صفحہ 64 - 65
30 تا 83	ایضاً	صفحات بالترتیب

66,67,68,69,71,72,74,75,76,77,
78,80,81,82,83,84,85,86,87,88,89,90,94,95,96,97

ڈاکٹر روبینہ شہناز

اردو زبان کے مباحث

1857ء کی جنگ آزادی کی ناکامی کے ساتھ ہی ہندوستان سے مسلمانوں کے اقتدار کا سورج ہمیشہ کے لیے غروب ہوگیا۔ انگریزی عملداری نے ہندوستان کی تمام اقوام کو اپنی حالت سدھارنے کا راستہ دکھایا۔ مسلمانوں میں سرسید احمد خان آگے آئے اور وہی پہلے شخص تھے جنہوں نے یہ اعلان کیا کہ ہندوستان میں دو قومیں آباد ہیں (1)، ایک ہندو اور دوسرے مسلمان۔ اس کے بعد انہوں نے مسلمان قوم کو تعلیم کی طرف راغب کرنا شروع کیا اور ان میں قومی اور ملّی شعور بیدار کیا۔ مسلم لیگ کے قیام سے پہلے یہ سرسید تحریک ہی تھی جس نے مسلمانوں کو ایک ایسے راستے پر ڈالنے کی کوشش کی جس پر چل کر وہ دوبارہ اپنا کھویا ہوا مقام حاصل کرسکیں۔

اسی قومی تشخص کی جدوجہد کے زمانے میں مسلمانوں کے تہذیبی عناصر ابھر کر سامنے آئے اسی لیے جب آزادی کی جدوجہد کا آغاز ہوا اور دو قومی نظریے نے سیاسی نعرے کی شکل اختیار کی تو جہاں مذہب اور ثقافت کو مسلمانوں نے اپنی پہچان بتایا وہاں اردو زبان کو بھی یکساں اہمیت دی۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہندوستان میں مسلمان فاتحین کی درباری زبان تو فارسی ہی رہی لیکن جو لوگ دربار سے باہر تھے وہ اردو زبان کی تشکیل کا کام بھی سرانجام دے رہے تھے۔ اس زبان نے کب اور کہاں جنم لیا اس سے تو بحث نہیں البتہ یہ بات طے ہے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ اردو زبان نے تشکیل پانا شروع کر دیا تھا جس کا سراغ سترھویں صدی عیسوی کے سیاحوں، مبلّغین اور تاجروں کے مراسلات، یادداشتوں سے بھی خال خال ملتا ہے (2)۔ مسلمانوں اور ہندوستان کے باشندوں کے میل جول سے پیدا ہونے والی یہ زبان جب صوفیا کے استعمال میں آئی تو ان

کی تبلیغی کاوشوں کے سبب سے ادبی اور تہذیبی زندگی کا بھی حصہ بن گئی جیسا کہ ڈاکٹر انور سدید کا کہنا ہے:

> ''ہندوستان میں صوفیا کی تحریک فکر اور ادب کے دو زاویے سے اہمیت رکھتی ہے۔ اوّل ہندوستان میں مشرقِ وسطیٰ کے تصوف کا فروغ، دوم مقامی زبانوں کی ترقی اور ان کے اشتراک و امتیاز سے ایک نئی زبان کی افزائش۔'' (3)

اردو زبان کا ادبی روپ صوفیا کے رسائل میں ظاہر ہوتا ہے لیکن بادشاہوں کے دربار میں بھی اس کی اہمیت کو بھی محسوس کیا جاتا رہا ہے۔ امیر خسرو کی بابت یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اردو کی ایک اہم تحریک کے بانی تھے (4)۔ امیر خسرو کا اردو زبان سے تعلق تصوف کے سبب سے پیدا ہوا ورنہ دربار میں فارسی ہی کو فروغ حاصل ہوتا رہا۔ البتہ مرکز سے دور دکن کی ریاستوں میں اردو شعروادب سے گہری دلچسپی دکھائی دیتی ہے اور یہ دلچسپی اس نوعیت کی ہے کہ بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد گولکنڈہ اور بیجاپور کی سلطنتوں نے دکنی زبان (اردو) کو سرکاری درجہ دیا (5)۔ خود سلاطین بھی اردو زبان میں شاعری کرتے تھے اور جس حد تک ممکن تھا اردو ادب کی ترقی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے۔ دہلی میں اورنگزیب عالمگیر کی وفات کے بعد اردو ہی خاص و عام کی زبان بن گئی اور یہاں کے درباروں میں بھی اردو شعروادب کے ارتقا کا عمل شروع ہوا۔ ولی دکنی کا ذکر اگرچہ اردو غزل کے حوالے سے ہوتا ہے لیکن یہ بات بھی تسلیم کرنی چاہیے کہ دلی میں اس کے کلام کی آمد کے ساتھ اردو غزل کی مقبولیت میں اضافہ ہوا تو اردو زبان کی وسعت میں بھی اضافہ ہونے لگا۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو زبان کو علمی و تہذیبی رنگ دینے میں صوفیا کے بعد شاعروں کا بہت عمل دخل رہا ہے۔ صوفیا اور اردو شعرا درحقیقت سماج میں محبت اور یگانگت پیدا کرنے کا کام بھی سرانجام دیتے رہے ہیں جس سے اردو زبان ہر طبقے کی رگ رگ میں سرایت کرتی چلی گئی۔ ولی دکنی کے حوالے سے ڈاکٹر انور سدید کا کہنا ہے:

> ''بھگتی تحریک کے شعراء نے محبت اور پریم کا جو درس نسبتاً سادہ لہجے میں دیا تھا ولی نے وہی سبق اردو میں دینے کی کوشش کی اور یوں اس نوزائیدہ زبان کا اثر عوام کے خون میں شامل کر دیا۔''(6)

اس کے باوجود کہ انگریزوں کی آمد سے قبل تک اردو زبان کو ہر قوم میں مقبولیت حاصل تھی لیکن اس کی شناخت کا بنیادی حوالہ مسلمان ہی تھے۔ فکر و فلسفہ کی سطح پر صوفیا کا اثر نمایاں تھا جبکہ الفاظ اور رسم الخط نے اس میں اپنا سرمایہ عرب و عجم سے حاصل کیا تھا۔ دکنی عہد میں اگرچہ اردو زبان نے کچھ ہندوانہ ثقافتی اثرات بھی قبول کیے تھے لیکن اصلاحِ زبان کے زمانوں میں یہ اثرات خارج کر دیے گئے تھے۔ اسی لیے آخر آخر اردو زبان پر مسلمانوں کے ہی اثرات باقی رہ گئے تھے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی نے ہندوستان میں جب قدم رکھا تو یہاں فارسی کے علاوہ اردو کو بھی ایک ترقی یافتہ زبان کے طور پر دیکھا۔ یہی وجہ ہے کہ آغاز ہی سے ایسٹ انڈیا کمپنی اپنے ملازمین کو اردو زبان سیکھنے کی طرف مائل کرتی رہی تھی۔

> ''جب ایسٹ انڈیا کمپنی کا کاروبار بڑھنے لگا۔ حکومت اور سلطنت کے تقاضوں نے مجبور کیا۔ 1677ء میں کورٹ آف ڈائریکٹرز نے ایک مراسلہ قلعہ سینٹ جارج (مدراس) کو لکھا جو ملازمین ہندوستانی زبان سیکھیں گے ان کو تیس پونڈ بطور انعام دیے جائیں گے۔ جنگِ پلاسی 1757ء کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنے اعلیٰ ملازمین کو تیس روپے ماہوار فنی الاؤنس دینا منظور کیا تاکہ منشی رکھ کر وہ ہندوستانی اور فارسی کی تعلیم حاصل کر سکیں۔''(7)

فورٹ ولیم کالج کا قیام بھی 1800ء میں اسی لیے عمل میں آیا تھا کہ سرکاری

ملازمین اردو زبان سیکھ سکیں۔ 1857ء تک اردو زبان ہندوستان کے اکثر علاقوں میں سرکاری حیثیت اختیار کر چکی تھی یعنی کم و بیش اس وقت تک جب تک کہ لارڈ میکالے کا اثر و رسوخ بڑھ نہیں گیا تھا۔ اس تمہید کو بیان کرنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ اردو زبان جو ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ شکل پذیر ہوئی اس نے کتنی جلدی ترقی کی اور مقبولیت کے درجے پر فائز ہوئی۔ مگر اہم بات یہ ہے کہ اس زبان کا تمام تر تہذیبی پس منظر مسلمانوں کے ساتھ منسوب رہا۔ صوفیا، شعرا اور داستان گو اس زبان کا ایک خاص مزاج تشکیل دیتے رہے۔ اپنے الفاظ اور رسم الخط میں بھی یہ زبان صرف اور صرف اسلامی تہذیب ہی سے سیراب ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ 1857ء کے بعد اگرچہ سرسید احمد خان مسلمانوں کو انگریزی تعلیم کی طرف مائل کر رہے تھے مگر وہ اس بات کو بھی بخوبی سمجھتے تھے کہ اردو زبان کے تحفظ کے بغیر ہندوستانی مسلمانوں کا بطور قوم زندہ رہنا ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اردو زبان کی ترقی کی کوششیں بھی جاری رکھیں۔ انہی کوششوں میں سے ایک علومِ مشرقی کی یونیورسٹی قائم کرنے کی درخواست تھی جس کے سبب سے ہندی اردو تنازع بھی پیدا ہوا (8)۔ حقیقت یہ ہے کہ ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان ابتدائی تصادم زبان ہی کے مسئلے پر دکھائی دیتا ہے۔ ہندوؤں کو اردو سے کس قدر نفرت ہو گئی تھی اس کا ذکر گارساں دتاسی نے 1871ء میں اپنے ایک مقالے میں اس طرح کیا ہے:

> ''اردو اور ہندی کے متعلق لسانی مباحث کا سلسلہ بدستور جاری ہے۔ ہندوستان کے ایک اخبار میں پڑھنے میں آیا ہے کہ صوبہ ہائے شمالی و مغربی کے دو لاکھ شدت پسند ہندوؤں کے دستخط سے کلکتہ کی مرکزی حکومت کے روبرو ایک معروضہ پیش کیا گیا ہے جس میں یہ درخواست کی گئی ہے کہ تمام سرکاری کارروائیاں بجائے عربی رسم الخط کے، جس میں اردو لکھی جاتی ہے

دیوناگری رسم الخط میں ہونی چاہییں جس میں سنسکرت لکھی
جاتی ہے۔"(9)

وہ زبان جو مسلمانوں کے علاوہ ہندوؤں میں بھی مقبول رہی تھی اس کے خلاف محاذ آرائی کا مقصد در حقیقت ایک قوم اور ایک کلچر کے خلاف محاذ آرائی بھی تھی۔ دیوناگری رسم الخط کے اجرا کا مطلب مسلمان قوم کے تشخص کا خاتمہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ تحریک آزادی کے زمانے میں ہر سطح پر یہ بات برملا کہی گئی کہ مسلمان نہ صرف مذہب کی بنیاد پر ایک الگ قوم ہیں بلکہ زبان کی سطح پر بھی ان کی اپنی ایک الگ پہچان ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ مسلمان مذہب کے علاوہ اردو زبان کے تہذیبی پس منظر کے توسط سے بھی عرب و عجم کے ساتھ پیوست تھے۔ اس طرح ہندوستان میں اردو زبان کے بغیر مسلمان قوم کی الگ پہچان ایک مشکل عمل تھا۔ جیلانی کامران کہتے ہیں:

"تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بخوبی واضح ہوتی ہے کہ جہاں
قومیت کی تشکیل، قومیت کی نشوونما اور قومی شعور کا ادراک
مرحلہ وار ہوتا رہا ہے وہیں اس عمل کے ساتھ ساتھ قوموں کی
زبانیں بھی بتدریج نشوونما اور ارتقاء کے مراحل سے گزرتی رہی
ہیں۔ زبانوں کے بغیر قوموں کی پہچان ممکن نہیں ہوتی اور
قوموں کے بغیر زبانیں ناپید ہوتی ہیں۔"(10)

دیوناگری رسم الخط پر ہندوؤں نے اس لیے زور دیا تھا کہ یہ ہندوؤں کے تشخص کی علامت تھا۔ اس رسم الخط کے ساتھ ہندی تہذیب، تاریخ اور مذہب کا ارتقاء تو ممکن تھا لیکن مسلمان جس تاریخ اور تہذیب کے ساتھ وابستہ تھے اس کو فروغ حاصل نہیں ہوسکتا تھا۔ جب ہم سرسید تحریک دیکھتے ہیں تو ہمیں یہ بات سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی کہ سنسکرت زبان تو ایک طرف مسلمان تو انگریزی زبان کے قریب جانے سے بھی کتراتے تھے۔ اگر سرسید کا تصورِ قوم واضح نہ ہوتا تو شاید مسلمانوں کا کوئی بھی طبقہ انگریزی زبان کی

طرف راغب نہ ہوتا۔

جب تک مسلمانوں میں قومی شعور پیدا نہیں ہوا اور وہ سیاسی جدوجہد کے راستے پر نہیں آئے زبان کا مسئلہ محض تہذیبی اور تعلیمی تھا۔ جب مسلمانوں کو اپنی واضح منزل بنانے کی ضرورت پیش آئی تب انہوں نے زبان کی اہمیت کو بھی اجاگر کرنا شروع کیا۔ یہ زبان نہ صرف ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان حدِ فاصل قائم کرتی تھی بلکہ ایک وطن کے تصور کو بھی واضح کرتی تھی جہاں کے رہنے والے اپنی قومی زبان کا سرمایہ اپنے پاس رکھتے تھے۔ جیلانی کامران نے لکھا ہے:

''آزادی کی تحریک ہی میں قومیت کا تصور پنہاں تھا اور اسی میں مسلمانوں کی تہذیبی اکائی بھی موجود تھی۔ اس زمانے کے سیاسی منظر میں آزادی کی تحریک ہی کی صداقتوں سے قومیت اور تہذیب اور قومی زبان کی سچائیاں ظاہر ہوتی تھیں۔ صرف آزادی کی تحریک کے کامیاب ہونے سے مسلمان قوم بن سکتے تھے۔ ان کی تہذیب نمایاں اور برقرار رہ سکتی تھی اور مسلمانوں کی اپنی زبان (اردو) قومی زبان کے طور پر ظاہر ہو سکتی تھی۔ اگر آزادی کی تحریک پر کوئی حادثہ گزر جاتا تو مسلمان اقلیت ہی کا مقام حاصل کرتے۔ ان کی تہذیب اقلیتی افراد کی تہذیب کہلاتی اور اردو اقلیتی گروہ کی زبان قرار پاتی۔''(11)

گویا مسلمان اگر آزادی کی تحریک شروع نہ کرتے تو صرف ایک زبان کے خاتمے کے ساتھ ہی ان کی شناخت ختم ہو جاتی بلکہ ان کے اپنے وجود کو بھی خطرہ لاحق ہو جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ مسلم لیگ نے جب حقیقی آزادی کی جدوجہد کا آغاز کیا تو اردو زبان کی حمایت میں بھی آواز بلند کی۔

مسلم لیگ نے 1937ء میں اپنے اجلاس منعقدہ لکھنؤ میں اردو زبان کو

مسلمانوں کی قومی زبان قرار دیا اور اس کی ترویج و ترقی اور اس کے تحفظ کی ضرورت پر زور دیا۔ 1937ء کے انتخابات میں چونکہ سات صوبوں میں کانگریس کی وزارتیں قائم ہوئی تھیں اس لیے کانگریس نے اپنی اکثریت کے پیش نظر گاندھی کے ایما پر ایک ایسی تعلیمی پالیسی (واردھا وادیا مندر اسکیم) تیار کی جس سے یہ ڈر پیدا ہو گیا تھا کہ مسلم تہذیب و تمدن کو بتدریج ختم کر دیا جائے گا۔ اس اسکیم میں ہندوستانی زبان کا لفظ استعمال کیا گیا تھا جس سے مراد سنسکرت زدہ ہندی تھی۔ اسی پر قائدِ اعظم کی صدارت میں لکھنؤ کے اجلاس میں لسانی مسئلے کے بارے میں اہم قرارداد منظور کی گئی جس میں کہا گیا:

> ''چونکہ ابتدا میں اردو زبان ہندوستان کی زبان تھی اور ہندوؤں اور مسلمانوں ہی کی زبان تھی اور ہندوؤں اور مسلمانوں کے باہمی تمدنی رابطے کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی اور اس ملک کے وسیع تر اور بیشتر علاقے میں بولی جاتی تھی اس لیے اس زبان کی وساطت سے دونوں قوموں کے اتحاد کی امید ممکن تھی۔
>
> .... تاہم اس ضمن میں ہر وہ اقدام جو اردو کے بجائے جسے ہندوستانی بھی کہا جاتا ہے ہندی کو ویسی ہی حیثیت دلائے جو اردو کی رہی ہے مسلمانوں اور ہندوؤں کے مابین ہم آہنگی کی فضا کو مکدّر کر سکتا ہے .... اس لیے آل انڈیا مسلم لیگ تمام اردو بولنے والوں سے امید کرتی ہے کہ وہ اپنی زبان کے مفادات کی حفاظت کے لیے ہر ممکن کوشش کریں گے تاکہ صوبائی اور مرکزی سطح پر اس زبان کا استعمال برابر جاری رہے .... اور جہاں اردو علاقے کی زبان بھی ہے وہاں اس کی ترویج اور نشوونما برابر ہوتی رہے اور جہاں اردو ایک زبان کے طور پر غالب حیثیت کی حامل نہیں وہاں اس زبان کی تعلیم و

تدریس کے لیے اور اسے اضافی مضمون کے طور پر پڑھانے
کے انتظامات کیے جائیں اور حکومت کے دفتروں، عدالتوں،
قانون ساز اسمبلیوں، ریلوے، ڈاک و تار کے محکموں میں اردو
زبان کے استعمال کے لیے باقاعدہ انتظام کیا جائے اور اس پر
باضابطہ عمل درآمد کیا جائے۔"(12)

اردو زبان جب مسلم لیگ کی قراردادوں میں شامل ہوئی تو یہ ایک طرح سے واضح طور پر نظریۂ پاکستان کا حصہ بن گئی۔ ہندوستان میں تقسیم ہند تک شعروادب کی ترقی کا جس قدر کام اردو زبان میں ہو رہا تھا اس کی مثال اس شدت کے ساتھ کسی اور زبان میں نہ تھی۔ صوفیا کی کوششیں، فورٹ ولیم کالج، سرسید تحریک، ترقی پسند تحریک اور حلقۂ اربابِ ذوق سب نے اس زبان کی مدد سے نہ صرف یہ کہ یہاں کے تخلیقی ذہن کی بھرپور ترجمانی کی تھی بلکہ بین الاقوامی ادب کو ہندوستان میں روشناس کرانے اور اس کے ساتھ رشتہ استوار کرنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی تھی۔ یہی وہ زبان تھی جو خاص و عام میں رابطے کا فریضہ بھی سرانجام دے رہی تھی لیکن تمام تر نظریات اور فلسفوں کے باوجود اس زبان کا اپنا پس منظر جو مسلم تہذیب سے مستعار تھا، بدستور برقرار رہا۔ یہ بات علامت و استعارہ تک محدود نہیں تھی، اس کا رسم الخط بھی عرب و عجم کی تقلید میں تشکیل ہوا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ جب سیاست کی گرم بازاری شروع ہوئی اور ہندوؤں نے سنسکرت اور دیوناگری رسم الخط کے نفاذ کی طرف قدم بڑھایا تو مسلمانوں کو یہ اندازہ کرنے میں دشواری نہ ہوئی کہ اردو زبان کا زوال صرف ایک زبان کا زوال نہیں ہوگا بلکہ ایک قوم کا زوال ہوگا۔ جیلانی کامران کی یہ بات درست معلوم ہوتی ہے:

"اس امر سے بہت کم اختلاف ممکن ہے کہ لفظ کوئی بے جان
شے نہیں ہے۔ لفظ جہاں ایک خارجی پیکر کے طور پر موجود رہتا
ہے وہیں اس کے ذریعے انسان کے کردار کی تشکیل بھی ہوتی

ہے۔ اس اعتبار سے لفظ اور انسان کا رشتہ بنیادی نوعیت کا ہے۔ ہر زبان کی لفظیات اس زبان کے تہذیبی اور تاریخی پس منظر سے پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح ہر لفظ اس پس منظر کی نشاندہی کرتا ہے۔"(13)

اس کے باوجود کہ کانگریس بڑی شدومد کے ساتھ اردو زبان کو مٹانے پر تلی ہوئی تھی مگر تحریک آزادی کے زمانے ہی میں اردو زبان و ادب کے فروغ کا کام سب سے زیادہ ہوا۔ اردو کو علمی زبان کے طور پر آزمانے کے لیے نظام دکن کے حکم سے حیدر آباد میں عثمانیہ یونیورسٹی قائم ہوئی جہاں اعلیٰ تعلیم کے لیے اردو زبان کو ذریعہ بنایا گیا۔ انجمن ترقی اردو ہند قائم ہوئی جس نے نہ صرف تالیف و ترجمہ کے کاموں پر توجہ صرف کی بلکہ سیاسی سطح پر اردو کے تحفظ کے لیے کئی اقدامات کیے۔ اس ضمن میں اس انجمن کے سیکرٹری مولوی عبدالحق نے کانگریس کے سیاست دانوں خصوصاً گاندھی کی کوششوں کے خلاف محاذ قائم کیا اور اپنی تقریروں اور تحریروں کے ذریعے اردو کے تحفظ کا علم اٹھائے رکھا۔ وادیا مندر سکیم کے خلاف انجمن ترقی اردو نے بھی جا بجا اجلاس منعقد کیے۔ یہاں 1944ء کے اجلاس منعقدہ ناگ پور کا ذکر کیا جا سکتا ہے جس میں انہوں نے گاندھی کے دلائل کو اپنی تقریر کا موضوع بنایا۔ مولوی عبدالحق نے یہ بات برملا کہی کہ ہماری کوششوں کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ گاندھی جی اردو زبان کو مٹانے پر تلے ہوئے ہیں:

"گاندھی جی اور ان کے رفقا کے اس اعلان نے کہ وہ ہندی کو ہندوستان کی عام زبان بنا کر رہیں گے، ہمیں خوابِ خرگوش سے بیدار کیا۔ اس وقت ہماری آنکھیں کھلیں اور ہم سمجھے کہ کمروں میں بیٹھ کر کاغذ سیاہ کرنے اور قلم گھسٹنے سے کیا حاصل اور یہ سب کچھ کس دن کے لیے اور کس کے لیے۔ تب انجمن کے مقاصد میں "اشاعت و حفاظتِ زبان" کا مقصد بڑھانا پڑا

اور انجمن میدان میں آئی۔" (14)

انجمن ترقی اردو کا آغاز مجلس تحفظ اردو کے نام سے لکھنؤ میں 8 اگست 1900ء کو ہو گیا تھا۔ اس جلسے میں محسن الملک بھی شریک ہوئے تھے اور تقریر بھی کی تھی۔ یہی سوسائٹی دوبارہ علی گڑھ میں انجمن ترقی اردو کے نام سے ظاہر ہوئی۔ اس کے صدر ٹامس آرنلڈ اور سیکرٹری مولانا شبلی نعمانی تھے۔ آغاز میں یہ انجمن کسی بھی طرح سے سیاسی شعور کے اظہار کا ذریعہ نہیں تھی۔ حتیٰ کہ جب مولوی عبدالحق اس کے سیکرٹری ہوئے تب بھی اس کا کام محض اردو زبان کا فروغ اور تحفظ تھا۔ صرف اس وقت جب مسلمانوں نے محسوس کیا کہ اردو محض وسیلۂ اظہار ہی نہیں بلکہ یہ مسلمانوں کی قومی شناخت ہے تب سے اس کا رخ اردو کے تحفظ کی طرف مڑ گیا۔ انجمن کے علاوہ بھی کئی سوسائٹیاں وجود میں آئیں جنہوں نے مسلمانوں کی درس گاہوں میں اردو کے فروغ کا فریضہ انجام دینا شروع کیا۔ اردو صحافت کی مقبولیت کا زمانہ بھی یہی ہے۔ اس طرح جوں جوں مسلمانوں کا قومی شعور بیدار ہوتا گیا، اردو زبان کی اہمیت کو بھی محسوس کیا جانے لگا اور اس کو لاحق خطرات کے تدارک کی بھی کوششیں کی جانے لگیں۔ ترقی پسند تحریک کے تحت پیدا ہونے والا ادب اردو کے فروغ کا باعث بن رہا تھا حتیٰ کہ

> "1939ء میں جب حلقہ اربابِ ذوق لاہور میں قائم ہوا تو اس کے اغراض و مقاصد میں بھی پہلا عنصر اردو کی ترویج و اشاعت ہی تھا۔" (15)

جب ہم ہندوستان میں مسلمان قوم کی تشکیل کے عناصر کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں ہمیں اردو زبان ایک بنیادی وسیلہ دکھائی دیتی ہے۔ یہی وہ زبان ہے جس میں مسلمانوں نے اپنا ادب تخلیق کیا اور اپنے تہذیبی مزاج کا اظہار کیا۔ اسی لیے مسلمانوں کی جدوجہدِ آزادی کا جب ہم تجزیہ کرتے ہیں تو ہمیں واضح طور پر دکھائی دیتا ہے کہ جب اردو زبان کو خطرات لاحق ہوئے تو مسلمانوں نے اسے اپنے وجود کو لاحق خطرہ قرار دیا۔ متحدہ

ہندوستان میں ایک ہزار برس تک اکٹھا رہنے کے باعث ہندوؤں اور مسلمانوں میں کئی معاملات میں اشتراک بھی پیدا ہوا تھا اور دونوں قوموں نے ایک دوسرے سے اثر بھی قبول کیا تھا۔ مغلوں کے اقتدار کے دور میں ایسے ہندو اکابرین دکھائی دیتے ہیں جنہوں نے فارسی زبان و ادب کی ترقی میں حصہ لیا اور اس وقت جب اردو شاعری کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی تو ایسے بہت سے ہندو شاعر سامنے آئے جنہوں نے اس زبان میں نہایت خوبصورت اضافے کیے۔ اسی طرح نثر میں بھی پنڈت رتن ناتھ سرشار جیسے ناول نگار اور منشی پریم چند وغیرہ جیسے اہم افسانہ نگاروں کا ذکر کیا جا سکتا ہے جن کی اردو زبان و ادب سے محبت کسی لحاظ سے پوشیدہ نہیں۔

کچھ ایسے ہندو تخلیق کار بھی ہیں جنہوں نے اس وقت بھی اردو زبان کی ترویج و اشاعت کے لیے کوششیں جاری رکھیں جب کانگریس ہندی زبان کے ذریعے اردو کا خاتمہ چاہتی تھی۔ ترقی پسند تحریک سے بڑی مثال اور نہیں دی جا سکتی جب اردو افسانے میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، بلونت سنگھ اور دیوندر سیارتھی جیسے تخلیق کار سامنے آئے۔ سو یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ عوامی سطح پر اس زبان کی اہمیت اور مقبولیت بلا تفریق مذہب برقرار تھی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ اس اشتراک کے سبب سے دونوں قومیں ایک دوسرے میں ضم ہو سکتی تھیں۔ جس طرح بعض روشن فکر ہندوؤں اور سکھوں کے لیے اردو جیسی ترقی یافتہ زبان سے فائدہ اٹھانے میں کوئی رکاوٹ مانع نہیں تھی، اسی طرح دوسری طرف مسلمانوں کے ایسے گروہ بھی موجود تھے جن کے لیے اردو زبان پر اصرار ضروری نہیں تھا۔ ہم جانتے ہیں کہ اگرچہ آل انڈیا مسلم لیگ ہندوستان کے مسلمانوں کی نمائندہ جماعت تھی لیکن اس کے باوجود مسلمانوں کی ایک اچھی خاصی تعداد انڈین نیشنل کانگریس سے بھی وابستہ تھی اور ان سب فیصلوں سے اتفاق کرتی تھی جو کانگریس نے تہذیب اور زبان کے بارے میں کر رکھے تھے۔ گویا ایسے مسلمان بھی تھے جو اردو زبان کے بارے میں تہذیبی سطح پر اس طرح حساس نہیں تھے جس طرح وہ لوگ حساس تھے جو مسلمانوں کو ایک الگ قوم

سمجھتے تھے اور اردو کو اس کی شناخت قرار دیتے تھے۔ اس عامل کے علاوہ ایک اور سبب محل نظر رہنا چاہیے اور وہ یہ کہ جب تصورِ پاکستان عملی شکل اختیار کرتا دکھائی دینے لگا تو اس وقت اگرچہ مسلمانوں کی اکثریت اردو کو اپنی قومی زبان قرار دیتی تھی لیکن مسلم لیگ اور تصورِ پاکستان سے وابستہ بنگالی اس مسئلے پر اپنے واضح تحفظات رکھتے تھے۔

تقسیم ہند تک چونکہ مسلمان ایک جذباتی فضا میں سانس لے رہے تھے اس لیے مذہب تہذیب اور زبان کے بارے میں ان کا اتنا حساس ہونا قدرتی تھا لیکن قیامِ پاکستان کے بعد جب نئے حقائق رونما ہوئے تو نئی منصوبہ بندی کے لیے سائنسی فکر کی ضرورت تھی۔ یہ بات کسی نے سوچی بھی نہ تھی کہ پاکستان کے قیام کے ساتھ فسادات بھی پھوٹ پڑیں گے اور بہت بڑے پیمانے پر نقل مکانی بھی ہو گی۔ اسی لیے آزادی کے بعد جو بہت سارے مسائل سامنے آئے ان میں ایک بڑا مسئلہ مختلف علاقوں کے مسلمانوں کا لیک وحدت میں ہونا بھی تھا۔ جن علاقوں نے پاکستان کی شکل اختیار کی ان میں ایک تو وہ لسانی گروہ تھے جو پہلے سے آباد تھے جیسے پشتو، پنجابی، سندھی، بلوچی اور بنگالی۔ ایک گروہ وہ تھا جو مغربی پاکستان میں ہندوستان کے شمال مغربی اضلاع یعنی یو۔پی سے منتقل ہوا۔ یہ اردو بولنے والے لوگ تھے۔ اسی طرح بہار سے بہاری مشرقی پاکستان میں داخل ہوئے۔ ان کی زبان بھی اردو تھی۔ اس کے باوجود کہ قیام پاکستان سے پہلے یہ بات سوچی جا چکی تھی کہ پاکستان کی قومی زبان اردو ہو گی لیکن سیاسی مصلحتوں کے باعث دفتری سطح پر اردو قومی زبان نہ بن سکی۔ یہی وجہ ہے کہ جب اردو ادب میں پاکستانی ادب کی تحریک کا آغاز ہوا تو اردو زبان کی اہمیت پر بھی لکھنے کا عمل شروع ہوا۔

قیامِ پاکستان کے کچھ ہی عرصے بعد ڈھاکا یونیورسٹی میں قائدِ اعظم نے ایک تقریر کی جس میں اردو کو سرکاری زبان بنانے کا عندیہ ظاہر کیا:

''اگر پاکستان کے مختلف حصوں کو باہم متحد ہو کر قومی ترقی کی شاہراہ پر گامزن ہونا ہے تو اس کی سرکاری زبان ایک ہی ہو سکتی

ہے اور وہ میری ذاتی رائے میں صرف اردو ہے اور صرف
اردو ہے۔"(16)

اس کے باوجود کہ اردو زبان نظریہ پاکستان کا حصہ تھی لیکن بہت سی سیاسی اور سرکاری وجوہات کے سبب سے اسے دفتری یا قومی زبان کا درجہ حاصل نہ ہو سکا۔ دفتری امور اب بھی زیادہ تر انگریزی زبان ہی میں انجام پاتے ہیں۔ البتہ ادبی سطح پر اس زبان کا فروغ جاری رہا اور اس کی اہمیت پر بحث و مباحثہ بھی ہوتا رہا۔ قیامِ پاکستان کے فوراً بعد ہی سے ادبی محافل میں اردو زبان کی اہمیت پر بحث مباحثہ معمول بن گیا۔ حلقہ اربابِ ذوق لاہور کی نشستوں میں بھی عموماً اس موضوع پر بحث ہوتی جس کی تلخیص کچھ یوں ہے:

"ہند اسلامی کلچر کا سب سے بڑا کارنامہ اردو ہے .... تقسیم کے بعد اسے انڈیا سے دیس نکالا مل گیا ہے۔ اب اردو کو پاکستان میں اپنا گھر بنانا ہے .... اس کے لیے پاکستان کے نئے ادیبوں اور نقادوں کی ذہنی کاوشیں بھی درکار ہوں گی۔ ہمیں اردو کی روایات کو ہندوستان سے اکھاڑ کر پاکستان میں لانا ہوگا۔"(17)

پروفیسر جیلانی کامران نے اپنی کتاب "قومیت کی تشکیل اور اردو زبان" میں (ص 139 پر) 21 ستمبر 1947ء کے حلقہ اربابِ ذوق کے ایک اجلاس کا ذکر کیا ہے اس میں یوسف ظفر نے "پاکستان میں اردو اور حلقہ اربابِ ذوق" کے عنوان سے ایک مضمون پڑھا، جس میں اردو کی اہمیت، اس کے نفاذ اور اس کے تہذیبی پس منظر کو زیرِ بحث لایا گیا۔ اس اجلاس کے بعد مضامین کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا۔ جن میں اردو زبان پر تاریخی اور اسلامی ثقافتی حوالے سے غوروخوض شامل تھا۔ سرکاری سطح پر مشکلات یہ تھیں کہ بنگالی زبان بولنے والے جس رسم الخط سے آشنا تھے، وہ اس کے سوا کسی دوسرے رسم الخط کو قبول کرنے کو تیار نہ تھے۔ سندھ میں بھی ایک حد تک یہی مسئلہ تھا۔ علاوہ ازیں کچھ سیاسی

نزاکتیں بھی ایسی تھیں کہ اردو کو سرکاری سطح پر نافذ کرنا مشکل تھا۔ قیامِ پاکستان کے ساتھ اردو کے بارے میں ایک خیال یہ بھی پیدا ہوا کہ یہ زبان ایک خاص علاقے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کا لہجہ، اس کا صوتی نظام اور اس کے مستند مراکز صرف اس خاص علاقے ہی سے وابستہ ہیں (18)۔

اردو زبان کے بارے میں آغاز ہی سے تنازعات موجود تھے۔ بنگالی اس زبان کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔ سندھ میں بھی نئے اور پرانے سندھی لسانی سطح پر باہم متصادم رہتے تھے۔ دیگر علاقائی زبانوں میں بھی بعض گروہ ایسے تھے جو اردو کی جگہ علاقائی زبانوں کو اہمیت دینا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو زبان پر کئی متنازع بحث مباحثے بھی ہوئے۔ وہ سیاسی گروہ جو علاقائی اکائیوں کے تشخص کے قائل تھے، وہ اردو زبان کے بارے میں کچھ تحفظات رکھتے تھے، اور وہ جنہیں اردو زبان سے محبت تھی وہ اس کا رشتہ نظریہ پاکستان سے جوڑتے تھے اور اس طرح اسے ہندوستان میں مسلمانوں کی تہذیبی برتری کا ثبوت قرار دیتے تھے۔

ڈاکٹر وحید قریشی نے اس کا جائزہ لیتے ہوئے بتایا ہے کہ جدوجہد آزادی کے زمانے میں مسلمانانِ برِصغیر نے اسے اس لیے اپنی مشترکہ قومی زبان قرار دیا تھا کہ اس میں مسلمانوں کی بہترین ملّی روایات، تاریخ، مذہب اور فکری رجحانات محفوظ تھے۔ لیکن قیامِ پاکستان کے بعد اساسی کلچر کی جگہ علاقائی اور مقامی کلچر پر اصرار ہونے لگا۔ دوسری طرف یو۔ پی (اتر پردیش) کے مہاجروں نے صوبائی زبانوں کو قطعاً کوئی اہمیت نہ دی جس نے اردو زبان کو متنازع بنا دیا (19)۔

یہ گلہ اکثر ناقدین نے کیا ہے کہ مہاجر ادیبوں نے اس بنیاد پر کہ اردو ان کی مادری زبان ہے، اپنی برتری کا دعویٰ کیا۔ اس نے بھی اردو زبان کے راستے میں بعض رکاوٹیں کھڑی کیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول:

"1975ء میں میں نے بلوچستان اور سرحد کے دوستوں سے

بذریعہ خط وکتابت دریافت کیا کہ اردو سے وہ دل کیوں نہیں
لگاتے؟ ان کی طرف سے سب سے بڑی وجہ مجھے یہ بتائی گئی
کہ مہاجر ادیب ہمارے شعروادب کا مذاق اڑاتے ہیں اور
ہماری تحریروں پر ہنستے ہیں۔"(20)

زبان ہی نہیں، قیامِ پاکستان کے بعد ہر اس بات پر تنازع پیدا ہوا، جو پاکستانی قوم کے علاقائی مزاج یا ثقافتوں سے متصادم تھی۔ سیاسی اعتبار سے بھی ملک کا ہر علاقہ اپنی ایک مختلف سوچ رکھتا تھا۔ علاوہ ازیں سب سے بڑا سبب مشرقی پاکستان تھا، جو مغربی پاکستان سے ایک ہزار میل کے فاصلے پر تھا اور جہاں صوبائی امور پر بھی وفاق نے اپنی گرفت مضبوط کر رکھی تھی۔ سندھ میں مہاجرین کی آمد کے ساتھ قدیم سندھیوں کے ساتھ جب سیاسی تصادم پیدا ہوا، تو زبان بھی اس کا ایک سبب بن گئی۔ سرحد اور بلوچستان کے لوگوں کے لیے اردو لہجے اور تلفظ کو اہلِ زبان کی طرح برقرار رکھنا مشکل تھا۔ یہی وہ اسباب ہیں جنھوں نے اردو کو قومی یا سرکاری زبان بننے میں مدد فراہم نہ کی۔ لیکن یہ بات تسلیم کرنا پڑتی ہے کہ دفتری زبان نہ ہونے کے باوجود اردو زبان ازخود رفتہ رفتہ رابطے کی زبان بنتی چلی گئی۔ یہی وجہ ہے کہ اب پاکستان میں کوئی علاقہ ایسا نہیں جہاں اردو بولی یا سمجھی نہ جاتی ہو۔ علاوہ ازیں سب طرح کے تنازعات کے باوجود اردو ادب کو پاکستان میں ہمیشہ فوقیت حاصل رہی۔ 1947ء کے بعد بھی اردو ادب کے ارتقا اور ترویج میں کوئی فرق نہ پڑا۔ ہر طرح کی فکری تحریکیں اور رجحانات اردو ادب کے راستے ہی سے علاقائی زبانوں تک پہنچے۔ اس وقت بھی پاکستانی ادب کی شناخت کا سوال ہو تو اردو کے ادیب ہی زیادہ تر مقتدر حیثیتوں میں نظر آتے ہیں۔ یہی نہیں ہے کہ اردو میں ادب لکھے جانے کا سلسلہ چلتا رہا بلکہ اس کے تہذیبی مزاج اور پس منظر کا راستہ بھی وہی رہا جسے قیامِ پاکستان سے قبل مسلمانوں نے تشکیل دیا تھا۔ اردو غزل میں عربی و عجمی یا ہند اسلامی روایات اور علامات پروان چڑھتی رہیں۔ ناصر کاظمی نے اپنا تعلق میرؔ سے برقرار رکھا۔ یہی سلسلہ آگے

احمد مشتاق اور سلیم شاہد وغیرہ کے ہاں دکھائی دیتا ہے۔ جدید ترین شاعروں میں ثروت حسین، جمال احسانی، جلیل عالی، محمد اظہار الحق اور بشیر شاہد وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ نظم میں ن۔م۔راشد کے ہاں مشرقِ وسطیٰ کا پس منظر دکھائی دیتا ہے۔ جیلانی کامران بھی عربی روایات سے منسلک ہیں۔ افسانے میں انتظار حسین ہند اسلامی تہذیب کے بہت بڑے ترجمان ہیں جنہوں نے داستان اور ہندی اساطیر سے کام لیا۔ جہاں اردو زبان نے تہذیبی مزاج کو برقرار رکھا وہاں زبان کے معاملے میں اس کی وسعتوں میں بھی اضافہ ہوتا رہا۔ 1960ء میں نئی لسانی تشکیلات کی تحریک نے اردو زبان و ادب کو جدید حسیات سے آشنا کیا جس سے یہ سہولت حاصل ہوئی کہ آنے والی نسلوں نے نئی نئی علامات وضع کیں۔ پاکستان کے سیاسی حالات نے بھی اردو زبان کے ادب کو نئے نئے اسالیب عطا کیے۔ یوں اردو زبان و ادب کا جو سفر صوفیائے کرام نے شروع کیا تھا وہ پاکستان میں اس زبان کے دفتری و سرکاری زبان نہ بننے کے باوجود اپنی رفتار سے جاری رہا ہے۔ پاکستان میں اردو ادب نے نہ صرف اپنا تہذیبی مزاج برقرار رکھا اور نہ صرف جدید فکری رویوں کو قبول کیا بلکہ پاکستان کی علاقائی زبانوں اور تہذیبوں کو بھی اپنا حصہ بنایا۔ شاعری اور نثر دونوں میں ہم مختلف ادیبوں کو اس کی صوبائی شناختوں کے ساتھ پہچان سکتے ہیں۔ ہر ادیب نے اپنی سہولت کے مطابق نہ صرف عرب و عجم سے الفاظ ڈھونڈے، داستانوں سے کسبِ فیض کیا بلکہ اپنی علاقائی و مادری زبانوں کو بھی اس کا حصہ بنایا۔

قیامِ پاکستان کے ساتھ اردو ادب میں ثقافت اور زبان کے معاملے پر جس بحث مباحث کا آغاز ہوا تھا، اس کی کئی وجوہات تھیں۔ سب سے بڑی وجہ نظریہ پاکستان کی تعبیر تھی۔ پاکستانی اسلامی ادب کے داعی مذہب اور مسلمانوں کی اپنی تاریخ کی بنیاد پر کلچر اور زبان کو قبول کرتے تھے لیکن جوں جوں ہمارے معاشرے میں سیاسی تنازعات بڑھتے گئے، کلچر اور زبان پر بھی تنازعے پیدا ہوئے۔ لیکن ہم نے دیکھا کہ تمام تر تنازعات کے باوجود پاکستان میں نہ صرف اردو زبان و ادب کا فروغ ہوا بلکہ اس نے آزادانہ طور پر اپنا

ایک ایسا پاکستانی مزاج بنایا، جس میں مذہب، تاریخ، جدید فکری رجحانات، علاقائی ثقافتیں، ہند اسلامی تہذیب کی علامتیں، پاکستان کے قدیم ثقافتی مظاہر سبھی کچھ شامل ہیں۔ کسی بھی تنازعے نے اور کسی بھی مخصوص سوچ نے پاکستانی ادب کے اس اصل منشا کو مرنے نہیں دیا جس میں اس قوم کی جڑیں بھی ہیں اور آئندہ کے خواب بھی۔

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ سرسید احمد خان، اسبابِ بغاوتِ ہند، س ن، ص 30

2۔ مصطفیٰ علی بریلوی، سید، انگریزوں کی لسانی پالیسی، انجمن پریس، کراچی، 1970ء، ص 101

3۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، ص153

4۔ سید الدین رفعت، کلیات شاہی، انجمن ترقی اردو، علی گڑھ، 1962ء

5۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، ص145

6۔ ایضاً، ص 183,184

7۔ محمد عتیق صدیقی، گلکرسٹ اور اس کا عہد، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، 1960ء، ص 48,47

8۔ سید مصطفیٰ علی بریلوی، انگریزوں کی لسانی پالیسی، ص 191

9۔ مقالات گارساں دتاسی ترجمہ ڈاکٹر یوسف حسن خان، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، س ن، ص 21,20

10۔ جیلانی کامران، قومیت کی تشکیل اور اردو زبان، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اوّل، 1982ء، ص19

11۔ ایضاً، ص96,95

12۔ ایضاً، ص 102,101

13۔ ایضاً، ص 113

14۔ ہاشمی فرید آبادی، سید، پنجاہ سالہ تاریخ انجمن ترقی اردو، انجمن ترقی اردو پاکستان، اردو روڈ، کراچی نمبر 1، 1953ء، ص 131

15۔ جیلانی کامران، قومیت کی تشکیل اور اردو زبان، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع اوّل، 1982ء، ص 115

16۔ ایضاً، ص 138

17۔ یونس جاوید، حلقہ اربابِ ذوق، ص 85

18۔ جیلانی کامران، قومیت کی تشکیل اور اردو زبان، ص 168

19۔ وحید قریشی، ڈاکٹر، پاکستانی قومیت کی تشکیل نو، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، بار اوّل، 1984ء، ص 103,102

20۔ سید عبداللہ، ڈاکٹر، اردو ادب میں پاکستانیت کا مسئلہ مشمولہ پاکستانی ادب، جلد اول، ترتیب و انتخاب: رشید امجد، فاروق علی، فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی، مئی 1982ء، ص 546

ڈاکٹر شذرہ منوّر

فرانسیسی اور اردو زبانوں کے اصولِ قواعد میں اشتراکات

تمہید:

فرانسیسی زبان کا تعلق رومن زبانوں سے ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ اس زبان نے قبلِ مسیح میں جنم لیا۔ جبکہ اردو زبان اس کے بہت بعد وجود میں آئی اور ابتدا میں لشکری زبان کے نام سے جانی و پہچانی گئی۔ ایک زمانہ وہ بھی تھا جب فرانسیسی زبان اس کرۂ ارض پر سب سے زیادہ بولی جانے والی زبان تھی۔ فرانس ایک بہت بڑی استعماری طاقت تھی اور فرانسیسی جن اقوام کو فتح کرتے وہیں اپنی نوآبادیاں قائم کر لیتے۔ آج بھی انگریزی کے بعد سب سے زیادہ مقبول زبان فرانسیسی ہی ہے۔ اس کے برعکس برِصغیر پاک و ہند، جہاں بہت سی زبانوں میں سے ایک زبان اردو بھی تھی، خود ایک نوآبادی رہا ہے۔ جہاں اردو زبان کو پھلنے پھولنے کے شاید وہ مواقع فراہم نہیں ہو سکے جو ایک بڑی طاقت کو نصیب ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم اردو زبان میں بے شمار انگریزی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں کیونکہ اردو اصطلاحات کی نسبت ہمیں ان کا استعمال بہت سہل لگتا ہے۔ فرانسیسی کی طرح انگریزی زبان کا شجرہ بھی رومن زبانوں سے جا کے ملتا ہے۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ابتدائی فرانسیسی کی کلاسوں میں انگریزی کی امثال دے کر بات واضح کرنا زیادہ آسان ہونا چاہیے۔ مگر حقیقت اس کے برعکس ہے۔ تدریس کا تجربہ یہ کہتا ہے کہ اگر اردو کی امثال دے کر اصولِ قواعد واضح کیے جائیں تو بات جلد اور زیادہ بہتر طریقے سے سمجھ میں آ جاتی ہے۔ کہنے اور سننے میں تو یہ بات بہت عجیب لگتی ہے مگر حقیقت کیا ہے؟ آیئے دیکھتے ہیں۔ کیونکہ Seeing is believing یعنی 'حقیقت وہ جو نظر آئے'۔

۱۔ حروفِ تہجی کا تلفظ:

ظاہر ہے جب ہم کوئی زبان سکھانا شروع کرتے ہیں تو سب سے پہلی مشق طلبہ کو اس زبان کے حروفِ تہجی سکھانے کی ہوتی ہے۔ اور یہ ایک قدرتی امر ہے کہ طلبہ ہر حرف کی آواز کو کسی اور آواز سے متلزم گردان کر پڑھتے اور یاد کرتے ہیں۔ دیکھنے میں یہ آیا ہے کہ فرانسیسی کے ستائیس (۲۷) میں سے چھ (۶) حروف تو ایسے ہیں جنہیں ہو بہو اردو حروف کی طرح پڑھا جا سکتا ہے:

a : آ　b : ب　c : ث　g : ژ

p : پ　t : ت

اس کے علاوہ آٹھ (۸) ایسے ہیں جنہیں بہ آسانی اردو میں لکھا جا سکتا ہے اور بہ آسانی پڑھا بھی جا سکتا ہے:

d : دے　e : اَ　h : آش　i : اِی

j : ژی　k : کا　r : اَیخ　v : وے

اب جو تیرہ (۱۳) بچ جاتے ہیں ان میں سے سات (۷) بالکل انگریزی حروفِ تہجی کی طرح لکھے اور بولے جاتے ہیں:

l : l　m : m　n : n　o : o

q : q　s : s　f : f

یوں ستائیس (۲۷) میں سے بیس (۲۰) کا تلفظ یاد کرنا تو ویسے ہی آسان ہو جاتا ہے اور محض سات (۷) ایسے رہ جاتے ہیں جو قدرے مختلف ہیں۔

۲۔ اعراب کا استعمال:

فرانسیسی پڑھاتے ہوئے ہم اعراب یعنی accents پر بہت زور دیتے ہیں اور اپنے طلبہ کو یہ بات باور کراتے رہتے ہیں کہ اعراب کے غلط استعمال سے نہ صرف معنی میں فرق آ جاتا ہے بلکہ تلفظ بھی بہت غلط ہو جاتا ہے۔ اسی طرح سے اردو میں زیر (ِ)،

زبر (َ)، پیش (ُ)، مد (ٓ) اور ہمزہ (ء) جنہیں عام آدمی اعراب ہی گردانتا ہے لیکن جنہیں قواعد میں wovels کہا جاتا ہے، بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ فرانسیسی میں پانچ (۵) میں سے چار (۴) اعراب تو خاص طور پر ایسے ہیں جن کے لگنے یا نہ لگنے سے نہ صرف تلفظ غلط ہو جاتا ہے بلکہ معنی بھی بالکل تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اردو کی مثال لیجیے۔

اِس اور اُس میں فرق ہے۔ آم تو ایک لفظ ہے مگر ام نہیں۔ تَب درست ہے مگر تُب یا تِب غلط۔ اسی طرح غائب کو ہمزہ کے ساتھ پڑھیں تو اس کا تلفظ اور ہے اور یہ ایک بامعنی لفظ ہے جبکہ اگر اسی لفظ کو بغیر ہمزہ کے لکھیں گے تو یہ غایب لکھا جائے گا جو کہ نہ صرف غلط ہجے ہیں بلکہ بے معنی لفظ بھی ہے۔ اب آیئے فرانسیسی کی طرف اور دیکھیے کہ accents یعنی اعراب کے لگنے یا نہ لگنے سے آواز، ہجے اور معنی کس طرح تبدیل ہوتے ہیں۔ فرانسیسی کے اعراب ہیں:

/ : accute accent \ : grave accent

ç : cedilla .. : diaresis

^ : circumflex

لفظ café میں اگر ہم e پر accute accent لگائیں تو یہ کافے پڑھا جائے گا جو ایک درست لفظ ہے۔ لیکن اگر اسے ہم cafe لکھیں گے یعنی بغیر اعراب کے، تو یہ کاف پڑھا جائے گا جو سراسر غلط ہے۔ اسی طرح لفظ très کو اگر ہم grave accent کے ساتھ لکھیں گے تو یہ تخے پڑھا جائے گا جو درست ہے جبکہ اگر اسے محض tres لکھیں گے تو ہم اسے تخَ پڑھیں گے جو غلط ہے۔ اس کے علاوہ لفظ ou (اُو) بغیر اعراب کے ''یا'' کے معنوں میں آتا ہے جبکہ یہی لفظ où (اُو) جس کا تلفظ تو تبدیل نہیں ہوتا لیکن اس کے اعراب لگنے سے اس کے معنی ''کہاں'' ہو جاتے ہیں۔ جس طرح la (لا) article ہے اور là (لا) ''وہاں'' ہے۔ اب آتے ہیں cedilla کی طرف جسے لکھنے کے لیے طلبہ ہمزہ(ء) کا استعمال کرتے ہیں یعنی c کے نیچے چھوٹا سا

ہمزہ (ç)۔ ca تو ''کا'' ہے مگر ça ''سا'' ہے۔ اسی طرح co ''کو'' ہے مگر ço ''سو'' ہے۔ اس کے بعد diaresis یعنی دو نقطے۔ جس طرح سے ح اور خ کا فرق ہے یا ت اور ث کا فرق ہے اسی طرح سے Noël تو (نوائیل) ہے مگر Noel (نول) ہے۔ یا پھر Joëlle تو (ژوائیل) ہے مگر Joelle (ژول) ہے۔

۳۔ اسمائے ضمیر کی تفریق:

ابتدائی چیز جس کی وجہ سے آگے چل کر دونوں زبانوں میں بہت سی مماثلت نظر آتی ہے وہ ہے اسمائے ضمیر یعنی personal pronouns کا فرق۔ اردو کی طرح فرانسیسی میں بھی ''تم'' اور ''آپ'' کا فرق موجود ہے اور یہ فرق بہت اہم ہے۔ بلکہ یہ کہنا کسی حد تک مبالغہ آرائی نہیں ہوگی کہ اسی تفریق کی بنیاد پر بیشتر قواعد تشکیل دیے جاتے ہیں جو کافی حد تک دونوں زبانوں میں یکساں ہیں۔ جبکہ انگریزی لفظ you سے یہ بات عیاں نہیں ہوتی کہ یہ تم ہے یا آپ۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ اسمائے ضمیر یعنی personal pronouns کونسے ہیں:

واحد		جمع	
اردو	فرانسیسی	اردو	فرانسیسی
میں	Je	ہم	Nous
تم	Tu	آپ/آپ لوگ	Vous
وہ لڑکا	Il	وہ لڑکے	Ils
وہ لڑکی	Elle	وہ لڑکیاں	Elles

اسی بنیادی فرق کے ساتھ دونوں زبانیں آگے بڑھتی ہیں اور تقریباً ہر قدم پر یہ تفریق واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ مثلاً جب ہم کسی کو سلام کرتے ہیں یا کسی سے اس کا حال پوچھتے ہیں تو اسی تفریق کو مدِ نظر رکھتے ہیں:

السلام علیکم! آپ کا کیا حال ہے؟ Bonjour! Comment allez-vous?

سلام علیکم! ٹھیک ہو؟ Salut●! Ça va?

آپ ٹھیک ہیں؟ Vous allez bien?

تم ٹھیک ہو؟ Tu vas bien?

آپ کا کیا نام ہے؟ Comment vous appelez-vous?

تمہارا کیا نام ہے؟ Comment tu t'appelles?

اور اسی طرح کی بے شمار مثالیں ہیں جو تحریر کی جا سکتی ہیں۔

۴۔ گردان کی مماثلت:

اسمائے ضمیر یعنی personal pronouns کے پیش نظر ہی دونوں زبانوں کی گردان میں بھی مماثلت پائی جاتی ہے۔ جو نہ صرف فعل حال بلکہ فعل ماضی اور فعل مستقبل کی مختلف اقسام میں بھی موجود ہے۔ اسی لیے ان کی گردانیں انگریزی کی نسبت زیادہ طویل اور پیچیدہ ہیں۔ مثلاً اگر ہم بولنا مصدر کو لیں یعنی parler کو، تو گردان اس طرح ہو گی:

بولنا	PARLER
اُردو	فرانسیسی
-----	-----
میں بولتا ہوں	Je parle
تم بولتے ہو	Tu parles
وہ بولتا ہے	Il parle
وہ بولتی ہے	Elle Parle
ہم بولتے ہیں	Nous parlons
آپ بولتے ہیں	Vous parlez
وہ بولتے ہیں	Ils parlent
وہ بولتی ہیں	Elles parlent

لفظ vous، ''آپ'' اور ''آپ لوگ'' دونوں معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ بالکل اردو کے ''آپ'' کی طرح کیونکہ جب ہم ''آپ'' کہتے ہیں تو یہ احتراماً بھی ہوتا ہے اور جمع کا صیغہ بھی۔ یہی گردان اسی تفریق کے ساتھ ماضی اور مستقبل میں بھی اسی اصول کے ساتھ ہی بنتی چلی جائے گی۔ جبکہ انگریزی میں صرف speak اور speaks ہوتے ہیں۔

۵۔ اسماء کا امتیاز:

اردو کی طرح فرانسیسی میں بھی اسم کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ ہر اسم یعنی ہر noun کا gender ہوتا ہے یعنی اس کی اپنی تذکیر و تانیث ہے یعنی کہ ہر چیز یا تو مذکر ہے یا پھر مؤنث۔ اب یہ الگ بات ہے کہ دونوں زبانوں کے مذکر و مؤنث ایک جیسے نہیں ہیں مگر یہ نکتہ اس لیے اہم ہے کیونکہ اسی کی بنیاد پر دونوں زبانوں کی مماثلت کے بہت سے پہلو اجاگر ہوں گے جبکہ انگریزی میں اسم gender کا تصور ہی نہیں ہے۔ مثلاً اردو میں میز، کرسی، چھتری، چمچی وغیرہ مؤنث ہیں جبکہ کمرا، جوتا، قلم، بستہ وغیرہ مذکر ہیں۔ اسی طرح فرانسیسی میں بھی تذکیر و تانیث کی تمیز کی جاتی ہے جس کے لیے ہم articles یعنی حروفِ تنکیر استعمال کرتے ہیں جو مذکر و مؤنث کے لیے علیحدہ علیحدہ ہیں۔ مثلاً:

une table, une chaise, une clé مؤنث ہیں جبکہ

un stylo, un cahier, un livre مذکر ہیں اور ہر اسم اپنی اسی انفرادیت کے ساتھ پہچانا جاتا ہے۔

۶۔ اسماء صفت:

gender یعنی تذکیر و تانیث کے فرق کی وجہ سے اسماء صفت یعنی adjectives بھی مذکر و مؤنث ہوتے ہیں جبکہ ایسے اسماء صفت بھی موجود ہیں جو مؤنث کے ساتھ تبدیل نہیں ہوتے۔ اسی لیے declinable اور undeclinable adjectives یعنی تبدیل یا نہ تبدیل ہونے والے اسماء صفت میں بھی امتیاز کیا جاتا ہے۔ مثلاً اردو میں خوبصورت اور فرانسیسی میں

optimiste وغیرہ۔ یہ تفریق انگریزی زبان میں بالکل نہیں پائی جاتی۔ اب جس طرح اردو میں کسی اسم صفت کے آخر میں چھوٹی ''ی'' لگا کر اس کا مؤنث بنایا جاتا ہے اسی طرح فرانسیسی میں لفظ ''e'' یا ''e'' لگا کر مؤنث بنایا جاتا ہے۔

فرانسیسی		اردو	
مذکر	مؤنث	مؤنث	مذکر
Grand	Grande	بڑی	بڑا
Petit	Petite	چھوٹی	چھوٹا
Haut	Haute	اونچی	اونچا
Gros	Grosse	موٹی	موٹا
Bas	Basse	نیچی	نیچا

یہی امتیاز ہمیں رنگوں کے بیان میں بھی نظر آتا ہے:

Un stylo noir — Une voiture noire

ایک کالا قلم — ایک کالی گاڑی

Un pull bleu — Une chemise bleue

ایک نیلا سویٹر — ایک نیلی قمیض

اسی طریقے سے پھل اور سبزیاں بھی مذکر اور مؤنث ہیں۔ کیونکہ جب ہر اسم کی تذکیر و تانیث ہو گی تو اس سے نسبت رکھنے والی ہر چیز خود بخود ہی اس امتیاز کے سانچے میں ڈھل جائے گی۔

۷۔ صفاتِ جری:

اردو کی طرح فرانسیسی میں بھی صفاتِ جری یعنی possessive adjectives جدا جدا ہیں۔ اب جس طرح سے اردو میں یہ نہیں ہو سکتا کہ کوئی لڑکی

یہ کہے کہ ''یہ میری قلم ہے'' کیونکہ وہ لڑکی ہے اور کوئی لڑکا یہ کہے کہ ''یہ میرا کرسی ہے'' کیونکہ وہ لڑکا ہے اسی طرح فرانسیسی میں بھی کوئی لڑکی "ma stylo" نہیں کہے گی اور کوئی لڑکا "mon chaise" نہیں کہے گا۔ کیونکہ stylo کا اپنا gender مذکر ہے اور chaise کا مؤنث۔ یہ تفریق مندرجہ ذیل جدول سے بہتر طور پر واضح ہو سکتی ہے۔

فرانسیسی			اردو		
مذکر	مؤنث	جمع	جمع	مؤنث	مذکر
Mon	Ma	Mes	میرے	میری	میرا
Ton	Ta	Tes	تمہارے	تمہاری	تمہارا
Son	Sa	Ses	اُس کے	اُس کی	اُس کا
Notre	(Notre)	Nos	ہمارے	ہماری	ہمارا
Votre	(Votre)	Vos	آپ کے	آپ کی	آپ کا
Leur	(Leur)	Leurs	اُن کے	اُن کی	اُن کا

۸۔ صفات سوالیہ:

دونوں زبانوں کے صفاتِ سوالیہ یعنی Interrogative Adjectives بھی جدا جدا ہیں جو کہ یقیناً gender کے امتیاز ہی کی وجہ سے ہے:

مذکر (واحد) — مؤنث (واحد)

کونسا Quel — کونسی Quelle

مذکر (جمع) — /

کونسے Quels — /

Quel garçon?	Quels garçons?
کونسا لڑکا؟	کونسے لڑکے؟
Quelle fille	/
کونسی لڑکی؟	/

جبکہ انگریزی میں محض لفظ which سے یہی کام چل جاتا ہے۔

۹۔ اسماء اشارہ:

مندرجہ بالا کلیے کے پیشِ نظر دونوں زبانوں کے اسماء اشارہ یعنی demonstrative pronouns بھی تقریباً یکساں ہیں۔ آیئے ان میں مماثلتی پہلو دیکھتے ہیں۔

مذکر (واحد)	مؤنث (واحد)
اِس/ یہ والا Celui-ci	اِس/ یہ والی Celle-ci
اُس/ وہ والا Celui-là	اُس/ وہ والی Celle-la

مذکر (جمع)	
اِس/ یہ والے Ceux-ci	/
اُس/ وہ والے Ceux-là	/

Quelle voiture est grande? Celle-ci ou celle-la?

کونسی گاڑی بڑی ہے؟ یہ والی یا وہ والی؟

Quels garçons? Ceux-ci ou ceux-là?

کونسے لڑکے؟ یہ والے یا وہ والے؟

Dans quel bus iras-tu? Celui-ci ou celui-là?

تم کونسی بس میں جاؤ گے؟ اِس والی میں یا اُس والی میں؟

۱۰۔ اسماء سوالیہ:

اسی طریقے سے اسماء سوالیہ بھی تشکیل دیے جاتے ہیں۔ اردو میں ہم اسماء سوالیہ یعنی demonstrative pronouns کے لیے والا، والی، والے کا اضافہ اسم کے آخر میں کرتے ہیں جبکہ فرانسیسی میں Le/La/Les کا اضافہ شروع میں کرتے ہیں جو مذکر، مؤنث اور جمع کے صیغے ہیں:

مذکر (واحد)	مؤنث (واحد)
کونسا والا Lequel	کونسی والی Laquelle
مذکر (جمع)	/
کونسے والے Lesquels	/

Regarde cette voiture! Laquelle?

اس گاڑی کو دیکھو! کونسی والی؟

Je lis un roman. Lequel?

میں ناول پڑھا رہا ہوں۔ کونسا والا؟

Ces Stylos sont bleus. Lesquels?

یہ قلم نیلے ہیں۔ کونسے والے؟

اس کے برعکس انگریزی میں which one یا which ones سے واحد اور جمع کی تفریق ہوتی ہے مگر تذکیر و تانیث کی نہیں کیونکہ اس میں اسم کا gender ہی نہیں ہوتا۔

۱۱۔ صفات نسبتی:

اردو میں کسی دو چیزوں کے درمیان موازنے یا comparison کے لیے زیادہ، اتنا/ جتنا/ کم کا استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح فرانسیسی میں بھی تین الفاظ ہیں جو comparatives کہلاتے ہیں:

plus (زیادہ)، aussi (اُتنا/جتنا) اور moins (کم)

امثال:

وہ زیادہ ذہین ہے۔ Elle est plus intelligente

وہ کم لمبا ہے۔ Il est moins grand.

Je suis aussi content que vous.

میں اُتنا ہی خوش ہوں جتنا کہ آپ۔ یا میں آپ جتنا ہی خوش ہوں۔

اسی چیز کو ہم ایک اور طریقے سے بھی کہتے ہیں اور یہاں بھی دونوں زبانیں بالکل یکساں طریقے سے اپنا مقصد بیان کرتی ہیں:

وہ مجھ سے زیادہ لمبا ہے۔ Il est plus grand que moi

وہ مجھ سے کم لمبی ہے۔ Elle est moins petite que moi

Il est aussi gros qu'elle

وہ اُتنا ہی موٹا ہے جتنی کہ وہ۔ یا وہ اُس جتنا ہی موٹا ہے۔

ان جملوں میں لفظ plus جو زیادہ بڑا اور زیادہ چھوٹی کے لیے استعمال کیا گیا ہے وہ ان دونوں زبانوں کی خصوصیت ہے کیونکہ انگریزی میں ہم more big یا more small نہیں کہیں گے۔

۱۲۔ افعالِ امر:

اسماءِ ضمیر یعنی subject pronouns کے امتیاز کی وجہ سے افعالِ اَمر یا imperatives بھی اردو اور فرانسیسی میں ایک ہی طریقے سے بنتے ہیں۔ مثلاً

Viens!	آؤ!	Venez!	آئیے!
Mange!	کھاؤ!	Mangez!	کھائیے!
Joue!	کھیلو!	Jouez!	کھیلئے!
Donne!	دو!	Donnez!	دیجئے!

اور پھر ان کے منفی الفاظ بھی اسی اصول کے تحت بنتے ہیں، مثلاً:

Ne dors pas! نہ سوؤ!

Ne dormez pas! نہ سوئیں!

Ne parle pas! نہ بولو!

Ne parlez pas! نہ بولیے!

لفظ ''ne'' اردو ''نہ'' کی صحیح عکاسی کرتا ہے جبکہ ہم انگریزی میں Do not کا استعمال کرتے ہیں اور صرف no یا not کا نہیں۔

۱۳۔ سوالیہ کلمہ:

اردو میں اگر ہم کسی جملے سے پہلے لفظ ''کیا'' لگا دیں تو یہ جملہ یکدم سوالیہ بن جاتا ہے۔ مثلاً

تم سکول جاتے ہو۔ کیا تم سکول جاتے ہو؟

اسی طرح فرانسیسی میں بھی اگر ہم سوالیہ کلمہ Est-ce que کسی جملے سے پہلے لگا دیں تو وہ جملہ سوالیہ بن جاتا ہے۔ مثلاً

Tu vas à l'écloe. Est-ce que tu vas a l'ecole?

جب ہم طلبہ کو سوالیہ کلمے کے لیے آواز کے اتار چڑھاؤ کے بارے میں بتاتے ہیں تو ہم انہیں یہ ضرور بتاتے ہیں کہ لفظ ''کیا'' یا پھر فرانسیسی مین لفظ Est-ce que لگانے سے ایک جملہ از خود ہی سوالیہ بن جاتا ہے اور آواز کے اتار چڑھاؤ کی اتنی ضرورت محسوس نہیں ہوتی جتنی کہ اس لفظ کے بغیر یعنی کہ اس حالت میں ہو گی: تم سکول جاتے ہو؟ یا Tu vas a l'ecole?۔ اس کے برعکس انگریزی میں ہم کسی نہ کسی فعل کا استعمال کرتے ہیں اور سوالیہ کلمے کا نہیں۔ مثلاً

Do you go to school? Are you happy?

۱۴۔ افعال نہی:

اگر ہم نے فرانسیسی میں یہ کہنا ہو کہ ''میرے پاس ایک قلم ہے'' تو ہم کہیں گے

"I have a pen". اور انگریزی میں ہم کہیں گے "J'ai un stylo"
اب اگر اسی جملے کی ہم نہی کرنا چاہیں گے تو ہم کہیں گے:

میرے پاس قلم نہیں ہے

یا Je n'ai pas de stylo

اس کا مطلب یہ ہو گا کہ میرے پاس بالکل بھی قلم نہیں ہے۔ جبکہ انگریزی میں ہم کہیں گے "I do not have a pen" ۔ اس کو اگر اب ہم اردو یا فرانسیسی میں ترجمہ کریں گے تو یہ بنے گا:

میرے پاس ایک قلم نہیں ہے

یا Je n'ai pas un stylo

اور یہ بالکل مختلف بات ہو جائے گی یعنی کہ میرے پاس ایک قلم نہیں ہے بلکہ ایک سے زیادہ قلم ہیں۔ اس امر کو ہم absolute negation یعنی کُلّی طور پر نہی کہتے ہیں جو اردو اور فرانسیسی دونوں میں پائی جاتی ہے۔

۱۵۔ لفظ ''یہاں'':

اُردو میں ایک لفظ عام طور پر استعمال کیا جاتا ہے جسے ہم ''ہاں'' یا ''یہاں'' کہتے ہیں۔ یہ لفظ ہم اس وقت استعمال کرتے ہیں جب ہم یہ کہنے کے بجائے کہ ''میں اپنے دوست کے گھر گیا'' کہیں گے ''میں اپنے دوست کے ہاں گیا''۔ یہ ''ہاں'' یا ''یہاں'' جو انگریزی میں کافی لمبے جملے میں استعمال کیا جاتا ہے:

I went to my friend's place.

اور جو شاید اتنا خوبصورت بھی نہیں لگتا، فرانسیسی میں ہو بہو اردو کی طرح آتا ہے:

Je suis alle chez mon ami.

یوں لفظ chez اور یہاں/ہاں ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ اسی طرح اگر کہنا ہو کہ ''میں درزی کے ہاں جا رہا ہوں'' تو ہم فرانسیسی میں کہیں گے:

Je vais chez le tailleur.

جبکہ انگریزی میں ہم کہیں گے:

I am going to the tailor's.

١٦۔ حروف اضافت:

جس طرح سے اردو میں apostrophe 's' والا تصور ممکن نہیں ہے اسی طرح فرانسیسی میں بھی apostrophe 's' موجود نہیں ہے۔ اس کے لیے ہمیں حروفِ اضافت یا حروفِ جار سے کام لینا پڑتا ہے۔ یعنی: کا۔ کی۔ کے۔ فرانسیسی میں ہم انہیں contracted articles کہتے ہیں جو des اور du ,de la ہیں۔ لیکن ان کا کام بالکل وہی ہے جو کا۔ کی۔ کے کا ہے۔

امثال:

لڑکے کا قلم	Le stylo du garçon
لڑکی کا بستہ	Le sac de la fille
لڑکوں کے کپڑے	Les vêtements des garcons

١٧۔ گنتی کا طریقہ:

جب ہم اپنے طلبہ کو فرانسیسی میں گنتی سکھاتے ہیں تو وہ جلد ہی اس کی اردو سے مماثلت ڈھونڈتے ہیں اور اسی اصول کو اپناتے ہوئے بہ آسانی اسے یاد کر لیتے ہیں بلکہ اکثر تو اس کے طریقے کو پنجابی گنتی کے طریقے سے زیادہ قریب گردانتے ہیں اور شاید ان کی بات میں وزن بھی ہے کیونکہ ستر (٧٠) تک گنتی اسی طرح چلتی ہے جیسے کہ انگریزی میں مگر اس کے بعد جو سلسلہ شروع ہوتا ہے وہ کچھ یوں ہے:

ساٹھ دس	soixante-dix
ساٹھ اور گیارہ	soixante-et-onze
ساٹھ بارہ	soixante-douze

اور اسی طرح چلتے چلتے جب ہم اسّی (۸۰) پر پہنچتے ہیں تو پھر:

quatre-vingt	چار بیس
quatre-vingt-et-un	چار اور اکیس
quatre-vingt-deux	چار بائیس

اس کے بعد:

quatre-vingt-dix	چار بیس دس
quatre-vingt-onze	چار بیس گیارہ

اور یوں سَو جسے ہم cent (سوں) کہتے ہیں، پر جا کے گنتی ختم ہوتی ہے۔ یوں اگر بیس (۲۰) تک گنتی آ جائے تو پھر آگے طلبہ خود بھی اسے جوڑ کے بنا سکتے ہیں۔ انہیں محض چند ایک الفاظ کی ہی ضرورت ہو گی۔

۱۸۔ تراجم:

یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ بعض جملوں کے تراجم اردو میں بالکل لفظ بہ لفظ کیے جا سکتے ہیں جبکہ انگریزی میں یہ مضحکہ خیز معلوم ہوں گے اور انہیں بامحاورہ ترجمہ کرنا پڑے گا۔ حالانکہ کسی مشرقی زبان سے کسی مشرقی زبان میں ترجمہ کرنا اس لیے مشکل ہوتا ہے کیونکہ اصطلاحات کا بہت فرق ہوتا ہے۔ مگر دیکھتے ہیں کہ مندرجہ ذیل مثالیں کیا ثابت کرتی ہیں:

La radio ne marche pas

ریڈیو نہیں چل رہا۔

The radio is (not walking) out of order.

C'est le stylo de la fille

یہ لڑکی کا قلم ہے۔

This is the pen of the girl.

(This is the girl's pen)

Il me manque

وہ مجھے یاد آ رہا ہے۔

He is missed by me (I am missing him)

Fais vite!

جلدی کرو!

Do quick! (Be quick!)

Eteignez la bougie

موم بتی بجھا دو!

Switch off the candle! (Blow out the candle!)

Repondez .s'il vous plait!

جواب سے مطلع فرمائیے۔

Answer please! (Please inform or Regrets only!)

J'ai mal à la tête

میرے سر میں درد ہے۔

I have pain in my head (I have a headache)

ماخذ: اب یہ کہنا تو صریحاً زیادتی ہوگی کہ فرانسیسی اور اردو زبانیں بالکل یکساں ہیں کیونکہ نہ ایسا ہے اور نہ ہی ممکن ہو سکتا ہے مگر یہ امر ضرور قابلِ غور ہے کہ ان مغربی اور مشرقی زبانوں میں کس حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ گو یہاں بھی مستثنیات ہیں لیکن کیا قواعد مستثنیات یعنی exceptions کا نام نہیں ہے؟ کیونکہ دیکھا یہی گیا ہے کہ قواعد میں اصول کم اور مستثنیات زیادہ ہوتی ہیں۔

حواشی

۱۔ Urdu for Foreigners (Foundational Stage) Book One - NIML (1972)

۲۔ Contacts
Langue et Culture Françaises
Houghton Mifflin Company, Bostan

۳۔ قواعدِ اردو، ڈاکٹر مولوی عبدالحق، لاہور اکیڈمی، لاہور

۴۔ Grammaire Larouusse
du Français Contemporain,
Librairie Larousse (Paris VI)

قاضی افضال حسین

ادب کے نصاب کی نئی تنظیم

معاشرہ کی تشکیل کے اسباب میں کسی نصب العین پر اجتماع کا اتفاق بھی شامل ہے، یعنی ایک مخصوص معاشرہ کے لوگ کسی نصب العین پر کسی نہ کسی درجہ میں متفق ہوتے ہیں، جس کے حوالے سے اس معاشرہ کی شناخت قائم ہوتی ہے۔ اس نصب العین کے حصول کے لیے افراد اور اجتماع کے تجربات و افکار کی مختلف علوم کی شکل میں تدوین کی جاتی ہے اور پھر انہی مقاصد کے پیش نظر ان علوم کے نصاب مرتب کیے جاتے ہیں، گویا کسی علم کا نصاب مخصوص معاشرہ کے نصب العین کا لازماً پابند ہوتا ہے۔ افکار و تجربات کی مختلف علوم کی شکل مین تدوین، پھر معاشرہ کی ضرورتوں اور مقاصد کے پیش نظر ان علوم کے نصاب کی ترتیب کا یہ سلسلہ انسانوں کی معاشرتی زندگی کے بالکل آغاز سے جاری ہے۔

معاشرہ نے اپنے ارتقاء کی مختلف منزلوں پر اپنی تنظیم اور استحکام کے لیے مختلف النوع نصاب مرتب کیے اور پھر اپنے معاشرتی مقاصد کے حوالے سے ان کی تعلیم کا مناسب نظام مرتب کیا۔ چنانچہ ایک جنگجو قبیلے میں افراد کے تحفظ اور قبیلے کی فوقیت کے ترجیحی مقصد کے پیش نظر جسمانی صحت اور حرب و ضرب کے لیے ضروری امور کی تعلیم کو اولیت حاصل ہوئی۔ بادشاہت کا طویل عرصہ اس اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے کہ اس زمانے میں فوجی تربیت کے علاوہ بطور خاص فنون لطیفہ کو فروغ ہوا اور بعض دوسرے فکری علوم مثلاً فلسفہ اور مذہبیات کو اہمیت دی گئی۔ اس کے مقابلہ میں سرمایہ داری کے زمانے میں بازار کی ضرورتوں کے مطابق علوم کی اہمیت گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔

علوم کے مقاصد کی اس تدریجی تبدیلی پر علم کی نگراں قوتیں بھی اثر انداز ہوتی

ہیں۔ بادشاہت کے زمانے میں فنون و فلسفہ کا ارتقا یکساں طور پر نہیں ہوا۔ خود بادشاہ کو جن علوم سے دلچسپی ہوئی وہ علوم تیزی سے فروغ پانے لگے۔ اس لیے کہ ان کی سرپرستی بادشاہ خود کرتا۔ سرپرستی کے معنی یہ کہ اپنے پسندیدہ علوم و فنون کی مالی اعانت بادشاہ کی ذمہ داری تھی۔ ان فنون کے اساتذہ کے لیے وظیفے اور جاگیریں مقرر کی جاتیں تاکہ وہ بغیر کسی قباحت یا پریشانی کے فنون کو فروغ دینے میں مصروف رہیں۔

جدید حکومتوں کے قیام کے ساتھ علوم کی سرپرستی کے اسباب بھی تبدیل ہوئے، اب ان علوم کے فروغ کا زمانہ آیا جو حکومت کی بقا اور اس کے نصب العین کی طرف معاشرہ کی راہ آسان کرسکیں۔ نئی حکومتوں کے قیام کے ساتھ ہی ''وظائف'' کی روایت ختم ہوئی اور ''معاوضہ'' یا تنخواہ کا چلن عام ہوا۔ بادشاہت کے عہد میں ہر شعبہ جاگیرداروں کے زیرنگرانی تھا۔ جدید حکومتوں نے ان کی جگہ اپنے اعلیٰ افسران مقرر کیے جو تنخواہ دار تھے۔ یہ نیا ''نوکری پیشہ'' معاشرہ ''معاوضہ'' کے اصول پر قائم ہوا، اس کے افراد کی پہلی ترجیح حکومت کی کوئی ''باعزت'' ملازمت حاصل کرنا طے ہوئی۔

اور اب ہمارا معاشرہ جسے ہم مابعد جدید کہتے ہیں ,Technology کے فروغ کے ساتھ،حکومت کے بجائے بازار کی ضرورتوں کا پابند ہوتا جا رہاہے۔ بازار کے بڑھتے ہوئے تقاضے اور ان کو پورا کرنے والوں کو ملنے والے غیر معمولی'' معاوضے'' نے سیاسی اقتدار کی جگہ معاشی اقتدار کے تصور کو فروغ دیا۔ تکنیکی ارتقاء اور معاشی اقدار کی یہ جدلیات بھی خوب ہے۔ بازار میں جس نوع کی تکنیکی صلاحیت کے لوگوں کی ضرورت ہوگی اس نوع کے تکنیکی علوم کی معاشرہ میں اہمیت زیادہ اور مرتبہ بلند ہوگا۔ یہ بازار میں علوم کے معاوضہ کی منطق ہے۔

یوروپ کی معاشرتی تاریخ سے قطع نظر ہندوستان میں معاشرہ کی جدید کاری(Modernization) کا عمل انگریزوں کی آمد کے بعد شروع ہوا۔ معاشرہ کی از سرنو تنظیم کے لیے نئے یوروپی علوم کو ملک میں رواج دینے کے منصوبے بنائے گئے۔

نئے مدارس کھولے گئے جس میں مشرقی علوم کی جگہ نئے مغربی سائنسی علوم کو جاری کیا گیا۔ اور ان نئے علوم کے مقابلے میں مشرق کا سارا علم بے معنی تصور کیا جانے لگا۔ ایک لاٹ صاحب نے تو مشرقی علوم کو انگلینڈ کے ہائی اسکول کی طالبات کے لیے مضحکہ خیز قرار دیا۔ ان نئے مغربی علوم کی آمد سے معاشرہ میں علم کے ایک نئے تصور کی بنیاد پڑی جن میں خارجیت ،تجربی علوم اور تعقل کو مرکزیت حاصل ہوئی۔ سید احمد خان مغفور ان نئے علوم کے پر جوش حامیوں میں تھے:

"افسوس یہ ہے کہ ہم یہ بھی نہیں جانتے کہ اس زمانے میں علم کیا چیز ہے جس سے قومی ترقی ہوتی ہے۔آج تک جو ہم نے جانا اور جو ہمارے بزرگوں نے جانا،علم کی حقیقت کو اس قدر جانا کہ ایک شئے عقلی ہے ، جو خیال میں اور حافظہ میں رہتی ہے اور نفس کو اس سے مزہ اور روح کو اس سے خوشی حاصل ہوتی ہے ،مگر اس زمانے میں اسی کو علم کہتے ہیں جو دیکھنے اور برتنے اور تجربے میں آوے اور انسان کے لیے اس کے تمام کاموں میں مفید ہو۔یہی سبب ہے کہ ہمارے اگلے زمانے کے عالم فاقہ مرتے تھے اور خیرات کے ٹکڑوں پر اوقات بسر کرتے تھے اور اس زمانے میں تربیت یافتہ ملکوں کے جو عالم ہیں وہ دولت وحشمت سے مالا مال ہیں اور ان سے اپنی قوم کی بھلائی اور ترقی ہر دم ہوتی ہے۔"۔

ظاہر ہے سائنسی فکر کے فروغ نے علم کے مقاصد اور ان کی ترجیحات تبدیل کیں اور اب جدید کاری کے اس دور میں ان علوم کو اہمیت حاصل ہوئی جو اصلاً تعقلی تجربی اور معروضی تھے۔ علم کا مقصد بھی اسی سائنسی فکر کے حوالے سے تبدیل ہوا،علم کو مادی افادے سے مربوط کیا گیا اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ افادہ کے مادی تصور کے سبب خالص سائنسی علوم میں تحقیق و تدبر کی جگہ رفتہ رفتہ Technology نے لے لی اور

Technology بھی وہ جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو مادی فروغ و آسائش فراہم کر سکے۔
تکنیکی علوم کو غیر معمولی مقبولیت نے .... جس کے اسباب خالص مادی و معاشی ہیں، ہمارے انداز فکر (Mind-Set) کو بھی متاثر کیا۔ اب ہمارے درمیان بشری صفات اور جمہوری اخلاقیات پر غور وفکر/گفتگو تقریبا بند ہو گئی ہے اور ہماری درس گاہیں ایسیProduction units میں تبدیل ہو گئیں ہیں جو بازار کی ضرورتوں کے مطابق ایسے پیشہ ور افراد(Skilled Labour) تیار کر رہی ہیں۔ جنھیں ایک مناسب معاوضہ پر Capital اپنے فروغ کے لیے استعمال کر رہا ہے۔

اس میں ایک جبر کی صورت بھی پیدا ہو گئی ہے ۔ کہ ایک کثیر الجہات جمہوریت میں بھی ساری تعلیم وتعلم کا مقصد معاوضہ پر بازاری ضرورتوں کو پورا کرنا رہ گیا ہے۔ یہاں تک کہ وہ سرکاری ادارے بھی جو یونیورسٹیوں کی مالی کفالت کے ذمہ دار ہیں اصرار کر رہے ہیں کہ دانش گاہ کے ہر شعبہ کو خود کفیل ہونا چاہیے اور وہ اس طرح کہ سرکاری ادارے سے مدد مانگنے کے بجائے وہ نجی کمپنیوں کے لیے کام کرے۔

تعلیم کے اس یک سمتی مقصد کا یہ جبر، معروضیت، تجربیت اور تعقل کی غیر معمولی کامیابی کا لازمی نتیجہ ہے ۔اس کامیابی کے جشن میں مسرور معاشرہ یہ بھی یاد نہ رکھ سکا کہ فرد کی فطری صلاحیتوں کا فروغ .... جو جمہوری آزادی کا اساسی تصور ہے ۔بازار کی سولی پر قربان کیا جاچکا ہے۔ ہم یہ بالکل بھول چکے ہیں کہ فرد اپنی ذات میں خود ایک انجمن ہے،ایک کثیر الجہات وحدت، امکان کے لامحدود سے لبریز انتہائی باصلاحیت مخلوق جو آسمان میں چاند ستاروں کی سیر کرنے کے علاوہ جو اپنی ذات کے حسن کے تماشے سے بھی محفوظ ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے تکنیکی فکر نے جو ذہن بنایا ہے وہ تعین و تحدید(Determination) کا قائل ہے،یعنی ہر نتیجہ کا ایک لازمی سبب ہے اور یہ سبب خارجی و معروضی ہوگا۔ اس نئے ذہن کو جذبوں کی تطہیر کے معنی بھی نہیں معلوم اور نہ ہی اس کے لیے انسانی رشتوں کے تقدس کے کوئی معنی ہیں۔

مجھے عرض صرف یہ کرنا ہے کہ سائنسی، معروضی اور تجربی علوم کی اہمیت اور فوقیت مسلم، لیکن انسان خود بھی مطالعہ کا ایک بڑا اور اہم موضوع ہے اور یہ مطالعہ (Cadevor) لاش کے مطالعہ سے مختلف نہج اور مقاصد رکھتا ہے۔اس لیے ہمیں سب سے پہلے تو تعلیم کے یک سمتی اور جبری مقصد سے انکار کرنا چاہیے۔انسان کی صلاحیت میں تقدیم اور تکثیر کے پیش نظر تعلیم کے مقاصد بھی لازماً ایک سے زیادہ بلکہ بہت زیادہ ہونے چاہئیں۔ اور ان کثیر الجہات مقاصد کی روشنی میں مختلف علوم کے نصاب اور مخصوص شعبہ علم کی مخصوص ضرورتوں کے مطابق اس کا طریقہ تعلیم متعین ہونا چاہیے۔ اس وقت صورت حال یہ ہے کہ معروضی علوم کے تتبع میں 'ادب' کے ''معروضی'' مطالعہ پر اصرار کیا جا رہا ہے۔ Objective سوالات کی تعداد روز بہ روز بڑھائی جا رہی ہے۔نصاب کی غیر فطری Units بنائی جا رہی ہیں اور ادب کے بنیادی سروکار سے صرف نظر کر کے اسے بازار میں بکنے والی شئے میں تبدیل کیا جا رہا ہے۔

دوسرے فنون لطیفہ کی طرح ادب کا موضوع بھی فرد کی تخلیقی صلاحیت اور معاشرہ میں ان کا ظہور ہے۔گویا ادب بہ یک وقت فرد کی داخلی رتخیلی رتخلیقی صلاحیتوں کو موضوع مطالعہ قرار دیتا ہے اور اس کے ساتھ ہی انسانی رشتوں میں ان صلاحیتوں کے ظہور کا بھی مطالعہ کرتا ہے ۔ یہ کم از کم اعلیٰ درجوں میں ادب کی تعلیم کا بنیادی مقصد ہے اور ہمارے ادب کے نصابوں میں ان کا واضح طور پر اظہار ہونا چاہیے۔

دراصل نئے کالجوں میں ادب کے مطالعہ کی خشت اول ہی ٹیڑھی رکھی گئی۔ حالؔی نے ہمیں ادب کے جو مقاصد سکھائے وہ اصلاً اس سائنٹی فکر اور علوم کے مادی رافادی تصورات کا شاخسانہ تھے جس کے تحت انجینئرنگ کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اسمیں ایک طرف تو سبب اور نتیجہ کی تجربی (Empirical) منطق کے تحت ادب کا نصاب بھی اس طرح مرتب کیا گیا کہ اس میں تاریخ اور معاشرہ شاعری کا سبب قرار پائے گویا فرد کی ذات ایک ''موجود'' ہے جس پر معاشرہ کے پڑنے والے اثرات سے فرد کی داخلی اور معروضی زندگی

مرتب ہوتی ہے۔شاعر کی تشکیل اس کی معاشرتی تاریخ کی پابند ہے، خود اس کی اپنی تخلیقی صلاحیت، اس کا تخیل یا اس کی شعری روایت شاعر کے لیے کچھ نہیں کرتے بلکہ بعض صورتوں میں تو شاعر کی تخیلی رتخلیقی صلاحیت خود اس کے لیے اور اس سے زیادہ معاشرہ کے لیے نقصان دہ بھی ہوسکتی ہے اس لیے اسے قابو میں رکھنا اور معاشرہ کے اخلاقی نظام کا پابند بنانا بھی ضروری ہے۔

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا شعبہ اردو برصغیر میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اس لیے اس شعبے کے زیر اثر پورے ہندوستان کے شعبہ ہائے شعر و ادب میں جو نصابات مختلف زبانوں میں مرتب ہوئے ان کی ترتیب بھی تاریخی اور معاشرتی حوالوں سے کی گئی ہے کہ سائنسی فکر کے پاس ادب کی تفہیم کا کوئی دوسرا حوالہ ہے بھی نہیں۔

اب ضرورت اس بات کی ہے کہ سائنس کی تجربی اور معروضی فکر کی متعین(Deerministic) منطق سے نکل کر ادب کا مطالعہ بشری صلاحیتوں اور شعر و ادب کی روایت کے حوالے سے کیا جائے۔بشری صلاحیتوں سے مراد اول تو اس کی متخیلہ کی قوت ہے، جس کی حیثیت اس مطالعہ میں ترجیحی ہوگی اور دوسرے اس کی داخلی زندگی جو اس کے فطری جذبوں سے عبارت ہے۔بھینس ربکری خواب نہیں دیکھتے، خواب انسان دیکھتا ہے۔تخیل کی یہی قوت آدمی کو اپنی کائنات تشکیل دینے کی صلاحیت عطا کرتی ہے۔جہاں اس کے جذبے منزہ ترین شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔اپنی فطری صفات کی تنزیہہ انسان کا امتیاز ہے۔جذبات تو تقریباً تمام ذی حیات کا سرمایہ ہیں۔لیکن انہیں ارتقاء کی اس منزل تک لے جانا جہاں اس کے تمام منفی جہات معدوم ہوجائیں صرف انسان کا کام ہے اور یہ غیر معمولی کارنامہ وہ اپنے تخیل کی مدد سے انجام دیتا ہے۔جذبوں کی یہی طہارت فرد کو احترام آدمیت سکھاتی ہے۔آدمی کا احترام صرف اس لیے کہ وہ آدمی ہے، معاشرہ میں ہر فرد کی انفرادی اہمیت کے تصور کی شکل میں ظہور کرتا ہے۔

مزید یہ کہ تخیل امکانات کی دنیا ہے۔یہ تخیلی رتخلیقی کائنات فرد کی بقا کا ایک

متبادل ذریعہ بھی ہے اور اس کی فکر کی توسیع کا موثر طریقہ بھی۔ ممکن ہے کسی بھی Metanarrative کے جبر تلے، چاہے وہ idealogy کا دباؤ ہو یا آفاقی اصولوں کا غیر فطری نظام، معاشرہ کو ایک خاص طرز حیات قبول کرنے پر مجبور کیا جارہا ہو اور لوگ اس جبر کی گھٹن برداشت نہ کرپا رہے ہوں تو جبر و موت کے ان لمحات میں بھی فرد کی تخلیقی قوت اس کو جینے مرنے کا وہ حوصلہ دے گی جو بقا کی کسی متبادل صورت میں ممکن نہیں۔

سائنس داں اپنے علم و تجربات کی تکمیل کے لیے ہر وہ کام کرتا ہے جو وہ کر سکتا ہے مثلاً اگر ایٹم (Atom) کو توڑ کر وہ قوت کا ایک ذخیرہ پیدا کرسکتا ہے، جو ملک کے مختلف فلاحی کاموں میں استعمال ہو، تو وہ اس جوہر کی توانائی کو ملکوں کی ہلاکت کے لیے بھی استعمال کرسکتا ہے بلکہ کرتا ہے یا ایک Genetic انجینیر انسان کے D.N.A میں خفیف سی تبدیلی کرکے وہ خطرناک آدمی بھی پیدا کرسکتا ہے جو خوف یا رحم کے جذبات سے یکسر عاری ہو۔ اس کے مقابلہ میں ادب کا امتیاز یہ ہے کہ وہ جو کرسکتا ہے وہ بھی اس لیے نہیں کرتا کہ اس سے آدمی کے احترام میں فرق آتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں ہجر کو وصال پر فوقیت حاصل ہے اور بقول میر ''عشق بن یہ ادب نہیں آتا'' ادب پڑھنے والا Genetic Engineer آسانی سے آدمی کی قیمت اور اہمیت سمجھ سکتا ہے۔ اسے یہ سمجھانا آسان ہے کہ D,N.A کے ساتھ منفی چھیڑ چھاڑ کائنات کی سب سے خوب صورت/پسندیدہ مخلوق کی تخفیف ہے۔ یہ معاملہ صرف معاشرتی اقدار کا نہیں بلکہ ''احسن تقویم'' کو مسخ کرنے کا ہے۔ ہماری اولین ضرورت یہ ہے کہ ہم انسان کو مسخ ہونے سے بچائیں۔ یہ کام صرف اور صرف ادب کی تعلیم کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔

اس طول طویل بحث کا مقصد یہ عرض کرنا ہے کہ ادب کی تعلیم میں مرکزی اور بنیادی اہمیت تخلیقی ادب کے متون کو دی جائے ور ان کی تعلیم میں معاشرہ اور ادب کے درمیان جدلیاتی ربط پر بے ضرورت زور دینے کے بجائے متخیلہ کی تخلیقی قوت کے اسرار کھولے جائیں اور طالب علم کو اس کی تہذیبی قوت سے واقف کرایا جائے۔

سائنسی فکر اور تخلیقی فکر میں ایک بنیادی فرق زبانوں کی اہمیت کا بھی ہے ۔ سائنس کے لیے گزر گیا دن ایک غلطی رنفی رگناہ ہے۔ ان کے نزدیک ہم ہر نئے دن کے ساتھ صداقت کے قریب تر ہوتے جاتے ہیں ۔آج ایک Hypothesis صحیح تھا، دوسرے دن وہ غلط ثابت ہوگیا یا اس کی صداقت کے تمام پرانے جواز بدل گئے ۔ سائنس کی پوری تاریخ میں ایسا کبھی نہیں ہوا کہ آنے والا وقت اپنے ماضی کی صداقت کا اعتراف کرے۔ ہر دن پرانیTheory کی تردید کا دن ہوتا ہے ۔(ابھی صرف چند روز پہلے ہمارے زمانے کے سب سے اہم Physicistاسٹیفن ہاکنس نے ایک لکچر میں اعتراف کیا کہ وہ Energy کے انجام پر پچھلے تیس سال سے جو اصرار کرتا رہا تھا اسے اب معلوم ہوا کہ وہ غلط تھا) ترقی کا سائنسی تصور اسی تردید و ابطال سے عبارت ہے ۔

جب کہ ادب میں انسان کا ماضی اس کے حال کا ماخذ اور اس کے شعور مستقبل کا جہت نما ہے ۔ فرد اپنے ماضی کے بغیر مکمل ہی نہیں ہوتا ۔حیات/ معاشرہ کا ارتقاء ایک تسلسل ہے، جسے کہیں درمیان سے الگ کر کے سمجھنا چاہیں تو وہ بے معنی ہوجاتا ہے ۔اس لیے ادب میں ایسا کچھ کہنا، جس کے آثار اس کے ماضی میں موجود نہ ہوں، ممکن ہی نہیں۔ ادب میں جدت کا رنگ اس کی روایت کی مضبوطی ہی میں کھلتا ہے۔جس ادب کا ماضی جتنا زرخیز ہوگا اس ادب میں اسی قدر تجربے اور تنوع کے امکانات زیادہ ہوں گے ۔ جدت، تجربے یا تنوع کو ادب کے ماضی سے الگ کر کے دیکھنا ادب کی جدلیات سے بے خبری کا ثبوت ہے ۔

اس لیے ادب کو سنین کی ترتیب سے پڑھانے کے بجائے اسے، اصناف کی روایت کے حوالے سے پڑھانا چاہیے ۔اصناف کے حوالے سے مطالعہ ادب ہمیں ہر فن کی روایت اور اس کے حوالے سے تہذیب کی اساسی فکر کے ،ایک صنف میں تسلسل سے واقف کرائے گا۔

مطالعہ ادب کی تیسری سطح تخلیقی زبان کے مضمرات پر غور و خوض ہے کہ ادب

اصلاً تخلیقی زبان کی کرشمہ سازیوں سے عبارت ہے۔ ہمارے زمانے میں فارمولے حفظ کرکے پروان چڑھنے والی نسل صاف اور شستہ زبان پر قادر نہیں اور کمپیوٹر نے ترسیل کی جو زبان فروغ دی ہے وہ شارٹ ہینڈ کی بھی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ اب جو حروف پورے لفظ کی آواز دیتے ہیں۔ انہیں لفظ کی جگہ لکھ دیا جاتا ہے۔ مثلاً "r'u mad"(Are you mad) یہ کمپیوٹر کی زبان لکھنے والے اسالیب اظہار کے تنوع اور اس کے حسن سے واقف نہیں۔ لیکن یہ مسئلہ اس سے زیادہ پیچیدہ اور تشویش ناک ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہماری کل کائنات زبان کے اس سرمائے تک محدود ہے جس سے ہم واقف ہیں۔ یعنی ہم فکر کے اس دائرہ میں قدم ہی نہیں رکھ سکتے جو ہمارے سرمایہ الفاظ کی حدود سے باہر ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہم اپنی ذات کے صرف اس حصے پر اختیار رکھتے ہیں، جو زبان کی گرفت میں آجاتا ہے، گویا ہماری زبان (یعنی ہمارا بولنا یا لکھنا) وہ آئینہ ہے جس میں ہم اپنے آپ کو دیکھ سکتے ہیں۔ ایک ٹوٹی پھوٹی غلط یا کسری زبان لکھنے والا شخص بیشتر ایک نامکمل اور کسری آدمی رہ جاتا ہے۔

یہ فرض بھی ادب کی تعلیم دینے والوں پر عائد ہوتا ہے کہ وہ فرد کو اپنے اظہار پر قدرت کی اہمیت کا احساس دلائیں، انہیں بتائیں کہ ہماری کائنات صرف ان الفاظ تک محدود ہے جن سے ہم واقف ہیں۔ اس لیے معاصر ادبی نصاب کی تیسری بڑی ضرورت تخلیقی نثر کے امتیازات کو تعلیم کا لازمی جز بنانا ہے۔اس کے لیے نصاب میں تخلیقی نثر و نظم کے اعلیٰ نمونوں کی شمولیت کافی نہیں بلکہ ان کی تعلیم میں اظہار کے پہلو پر خصوصی توجہ بھی ضروری ہے۔ اس کے اعادہ کی اگرچہ ضرورت نہیں لیکن یاد دہانی ضروری ہے کہ زبان پر قدرت اگر T.V کے لیے Jingle تراشنے کے کام آتی ہے تو ہمیں کوئی اعتراض نہیں، لیکن اس تعلیم کا مقصد اظہار ذات کے بہترین اسالیب پر قدرت حاصل کرنا ہوگا۔

ظاہر ہے نصاب کی اس ترتیب میں تخلیقی ادب کو مرکزی اہمیت حاصل ہوگی اور تنقید کا اصل کام یہ ہوگا کہ وہ ان متون کی بنیادی قوت / امتیازات کو آشکار کرنے کے لیے

نیا سیاق و سباق اور نئے Tools فراہم کرے۔ متن کے قرات کے لیے نئے سیاق و سباق کا مطلب یہ ہوا کہ نصاب میں Theory کے لیے بھی جگہ بنانی ہوگی تا کہ ہم ادب کو دوسرے معاشرتی علوم کے بنیادی مقدمات سے مربوط کرسکیں۔

پچھلے تقریباً سو سال سے ادب کو اس کے سماجی حوالے سے پڑھایا جارہا ہے بلکہ صرف اردو ہی کیا شاید دنیا بھر کا ادب اسی حوالے سے پڑھایا جارہا ہے ۔ یہاں تک کہ ادب کو نوبل انعام دیتے ہوئے ادیب کے متعلق توصیفی بیان میں بھی ادیب کی سماجی معنویت وغیرہ کا ذکر غالب رہتا ہے۔ سائنس یا معاشرتی علوم کی ریس میں ہمارا یہ رویہ معاشرہ میں ادب کی ثانوی (بلکہ اس سے بھی پست) حیثیت کا ذمہ دار ہے۔

اس سے انکار نہیں کہ ادب میں وہ معاشرہ یا تہذیب لازماً جھلکتا ہے، جس میں وہ ادب تخلیق ہوا۔ آپ کسی ایک شاعر/ادیب کا نام لے سکتے جن کے کلام میں معاصر فکر و تہذیب کی نشانیاں نہ ملتی ہوں۔ اب اگر ادب کو اس کے معاشرتی حوالے سے پڑھایا جائے تو تمام اصناف کا نصاب صرف ایک جملے کی تفسیر پر مشتمل ہوگا اور وہ یہ کہ "ادب زندگی کا آئینہ" ہے ۔ ادب کے اسی معاشرتی حوالے سے اکثر اساتذہ ادب کے قومی/معاشرتی فوائد کا ذکر کرتے ہیں۔ اردو میں یہ سبق ہمیں حالی مرحوم نے پڑھایا۔ دراصل "فائدہ" بازار کا یا زیادہ سے زیادہ طب/میڈیسن کا لفظ ہے اور وہیں زیب دیتا ہے اور اگر کہیں ادب میں درآتا ہے تو وہ معنی تو ہرگز نہیں دیتا، جو بازار میں ہوتے ہیں۔ شاعر کے نزدیک سود و زیاں کے جو معنی ہیں وہ بازاری سن بھی لیں تو سمجھ نہیں سکتے اس لیے بے خطر شعر پیش کرتا ہوں:

اے دل تمام نفع ہے سودائے عشق میں
اک جان کا زیاں ہے سو ایسا زیاں نہیں

اس لیے بازاری/صارفی جواز کی پروا کیے بغیر فن پارے کو صرف و محض فرد کی غیر معمولی تخلیقی صلاحیت کے حوالے سے پڑھایا جانا چاہیے اور متن کا جواز صنف کی اپنی روایت میں

تلاش کرنا چاہیے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ضروری ہے کہ طالب علم کو اس مطالعہ کے دوران زبان پر ضروری قدرت حاصل ہو جائے تا کہ وہ اول تو خود اپنی فکر و تجربات کی حدود سے واقف ہو اور ثانیاً اپنے آپ کو مرتب اور مربوط طریقے سے پیش کر سکے۔

ظاہر ہے سو سالہ پرانے نصاب کو اس طرح مرتب کر لینے کے بعد مناظرہ کا دور شروع ہوگا۔ یعنی یہ کہ اگر ادب کا رشتہ بازار سے منقطع ہوگیا تو پھر ادب پڑھے گا کون؟ اور کیوں پڑھے گا؟ اور کیا اس نصاب کے نتیجہ میں ادب کی تعلیم معاشرہ کے مرکز سے نکل کر حاشیہ پر نہ پہنچ جائے گی؟

کون پڑھے گا؟ کا جواب تو یہ ہے ادب پڑھنے کے لیے ذہانت، فراغت اور دل سوزی کی ضرورت ہے جو ہمارے زمانے میں عملاً ممکن نہیں۔ اس لیے صرف یہ کہا جاسکتا ہے کہ طالب علم جس درجہ ذہین اور معاشی اعتبار سے آسودہ اور دل کا نرم ہوا ادب اس پر اسی قدر اثر انداز ہوگا۔

اب رہا یہ سوال کہ کیوں پڑھیں؟ تو سادہ سی بات ہے کہ انسانی سرشت کے تمام نازک رلطیف جہات صرف ادب میں ظہور کرتے ہیں۔ اس لطیف بشری سرشت کا علم ہمیں آدمی اور آدمیت کا احترام سکھاتا ہے اور اس کے نتیجہ میں خود ہمیں ایک بہتر انسان ہونے کی توفیق دیتا ہے۔ Joseph Brodsky نے نوبل انعام قبول کرتے ہوئے جو تقریر کی تھی اس کا موضوع ہی یہ تھا کہ کسی حکمراں کو شاعری سے جس قدر دلچسپی ہوگی وہ انسانی مسائل کو اسی قدر بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے۔

اب اگر عالمی معیشت (Global Economy) مطالعہ ادب کو غیر ضروری کہہ کر حاشیہ پر دھکیل دیتی ہے تو سمجھئے کہ معاشرہ کے مرکز میں صرف (Consumer) بچے گا خود آدمی حاشیہ پر چلا جائے گا۔ یہ انسانی سرشت کو اس کے فطری تقاضوں کی خوشبو سے محروم کرنا، معاشرہ کو اس وحشت اور لوٹ کے حوالے کرنا ہے، جو بازار خصوصاً نئے عالمی بازار کی خصوصیت ہے۔

انسان تخیل اور اس کے تخلیقی تحریک سے جس قدر ناواقف ہوتا ہے اسی قدر اس کی سرشت کی لطافت میں کمی آتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ بالآخر صرف ایک خود غرض تاجر، ایک ریاکار سیاست داں یا جابر و قاتل حکمراں رہ جاتا ہے، آدمی نہیں رہتا۔ اب فیصلہ آپ کے ہاتھ میں ہے؟ یا شاید وہ وقت بھی گزر چکا ہے اور فیصلہ آپ کے ہاتھ میں نہیں رہا۔

•••○•○•••

ڈاکٹر میاں مشتاق احمد

''کلامِ خواجہ فریدؒ کے دو ترجموں کا تجزیہ''

کسی سرزمین کا سب سے نمائندہ حوالہ اس کا ادب ہوتا ہے جو دراصل اُس دھرتی، علاقے اور وہاں کے باسیوں کی اجتماعی سوچ ،فکر اور رویوں کا نمائندہ اظہار ہوتا ہے ۔آپ کسی بھی خطے کے اجتماعی شعور کو اس کے نمائندہ فن پارے میں جلوہ گر دیکھتے ہیں اور اُس تخلیق کے ذریعے سے اس خطے کی حقیقی روح دریافت کی جا سکتی ہے ۔لیکن ہر خطے کی زبان مختلف ہوتی ہے اورانسان کے اجتماعی شعور میں کسی علاقے کا حصہ شامل کرنے کے لیے جس (میڈیم) وسیلہ کی ضرورت پڑتی ہے، اسے ترجمہ کہتے ہیں۔ یہ ترجمہ قومی زبانوں کی سطح پر بھی کیا جاتا ہے اور بین الاقوامی سطح پر بھی ۔ترجمہ کا یہ عمل قومی یک جہتی اور انسانی وحدت کا مؤثر وسیلہ ہے۔ یہ قوموں ،خطوں ،نسلوں، فرقوں،عقیدوں،اورسوچوں میں اشتراک کا سب سے مثبت اور کامیاب ذریعہ ہے ۔

سرزمینِ بہاول پور پر خواجہ فریدؒ سب سے بڑا فنی وفکری حوالہ ہیں وہ اس علاقے کی زبان سرائیکی کے سب سے بڑے شاعر مانے جاتے ہیں ۔ ان کی تخلیقات میں فارسی زبان کا ایک قابل قدر اثاثہ بھی موجود ہے لیکن وہ تخلیقی شاہکار ،جس کی وجہ سے وہ اس نمائندگی کے حق دار قرار پائے ان کی سرائیکی شاعری ہے۔ جس کا فلسفہ شرفِ انسانیت ہے۔

تفہیم فریدؔ کی پہلی منزل ہی اسلوبیاتی شعور ہے جس سے گذر کر فکرِ فریدؔ کو سمجھا جا سکتا ہے ۔ان کے ہاں تخلیقِ زبان کا عمل ہے جس میں علامتوں اور استعاروں کی تشکیل ہوئی ہے۔ یہ علامات و استعارات خالصتاً علاقائی ہیں اوراپنی تہذیب کے اندر بہت گہرائی تک پیوست شدہ جڑیں رکھتی ہیں۔عوامی زبان کواتنی بلند عالمانہ سطح پر برت لینا ،خواجہ فریدؔ کا

شاعرانہ کمال ہے،عوامی زبان میں اتنا عمیق اور وسیع علم سمو دینا اور اس میں اتنی گنجائش و وسعت پیدا کردینا، کہ وہ بہترین شاعرانہ زبان بن جائے، کلامِ فریدؒ کا معجزہ ہے۔

کلامِ خواجہ فرید سرائیکی زبان میں ہے اور سرائیکی ابھی تک خود اس خطے کے باسیوں کی بھی تحریر کی زبان نہیں بن سکی تو ظاہر ہے یہاں کے عام آدمی کے لیے بھی یہ متن اتنا ہی غیر مانوس ہے جتنا کہ سرائیکی نہ جاننے والوں کے لیے اوراُس صوفی نے جو نکاتِ دانش کی پردہ کشائی کی ہے اس کے ظاہری اور سطحی معنی توتفہیم و ابلاغِ مفہوم کا عمل کرنے کی بجائے ابہام پیدا کرتے ہیں اس لیے کلامِ فریدؒ کوصحیح طور پر ہماری آج کی علمی وتحریری زبان (اردو) میں پیش کیے جانے کی اہمیت مسلم ہے۔

اس سلسلے میں ایک اور پہلو کی طرف بھی اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ کلامِ فریدؒ بصورتِ شعر ہمارے سامنے ہے اور آپ سے بہتر کون جانتا ہے کہ شاعری کی تفہیم سے زیادہ تعبیر ہوا کرتی ہے اگراس شاعری کا ترجمہ بصورتِ شعر کیا جائے تو یہ واقعی محض تعبیر ہی رہ جاتی ہے کیونکہ مترجم وزن و بحر کی قیود میں بندھ کر رہ جاتا ہے منظوم تفہیم فریدؒ کے لیے ایک اور فریدؒ کی ضرورت ہوتی ہے اور فریدؒ روز کہاں پیدا ہوتے ہیں نتیجۂ ابہام کا خدشہ سَوا ہو جاتا ہے اس لیے باوجودیکہ کلامِ فریدؒ کے منظوم تراجم کی ایک فہرست ہمارے سامنے ہے میں صرف مکمل نثری تراجم تک اپنی گفتگو کو محدود رکھوں گا، مکمل اس لیے کہ مجھے اس بات پر بھی اصرار ہے کہ تبرکاً کیے گئے تراجم بھی حقیقت کا صرف جزوی حصہ ہی پیش کرتے ہیں اور یہ راستہ بھی ابہام کی بھول بھلیوں کی طرف جاتا ہے جب کہ میں تفہیم کی ضرورت کو بنیادی اہمیت دیتا ہوں۔

نثری تراجم میں بھی مترجم کو ایک پہاڑ کاٹنا ہوتا ہے اور وہ ہے تدوینِ متن کا عمل، کیونکہ اگر مترجم کے پاس صحیح متن نہیں تو وہ تفہیم کی بجائے غلط فہمیوں کی تعمیر کرے گا اور کج بنیاد پر کی گئی یہ تعمیر بیان کی اصلیت کو مسخ کر کے رکھ دے گی لہذا تقریباً سارے اردو مترجمین نے تدوینِ متن کے فرائض بھی نبھانے کی حسبِ استطاعت سعی کی ہے۔

اکیسویں صدی میں خواجہ فریدؒ کے سرائیکی کلام کے دو مکمل ترجمے ہوئے ، ان میں ایک حمید اللہ ہاشمی کا کلامِ حضرت خواجہ فرید مطبوعہ ۲۰۰۱ء اور دوسرا طاہر محمود کوریجہ کا دیوان خواجہ غلام فریدؒ مطبوعہ ۲۰۰۲ء شامل ہیں ۔ دونوں تراجم لاہور سے شائع ہوئے ۔ آیئے ان تراجم کا تجزیہ کرتے ہیں۔

ترجمہ کلام فریدؒ از حمید اللہ ہاشمی کا جائزہ

ہاشمی کے مطابق انہوں نے کلامِ فریدؒ کی تیاری میں ''مولانا عزیز کے مرتبہ نسخے کو بنیاد بنایا ہے'' دوسری بات یہ کہ انہوں نے ''سہل ،سادہ اور غیر مرصع زبان'' میں اور'' سیدھے سادے ترجمے کے ذریعے'' پیغامِ فرید کو عام لوگوں تک پہنچانے کی سعی کی ہے۔

مترجمین کلامِ فرید میں حمید اللہ ہاشمی واحد شخص ہیں جو سرائیکی علاقے سے تعلق نہیں رکھتے ، اس پوٹھوہاری اسکالر نے حل لغات کے حصے کو زیادہ اہمیت دی ہے اور وہ تمام سرائیکی الفاظ جو ایک غیر سرائیکی کے لیے غیر مانوس ہو سکتے ہیں ترجمہ سمیت بیان کیے ہیں اس ترجمے سے واقعتاً غیر سرائیکی حلقے میں تفہیم فریدؒ کو وسعت دی ہے مثلاً ص ۲۴۰ پر ''بٹھ'' کے معنی لکھتے ہیں ''بھاڑ میں جائے''۔

ہاشمی کا بطور مترجم یہ عمل بھی اہمیّت کا حامل ہے کہ وہ افراط وتفریط سے دامن بچانے میں کامیاب رہے نہ تو وہ عزیز یا کلانچوی کی طرح اصطلاحات کو ویسے کا ویسا چھوڑ کر گذر گئے اور نہ ہی مولانا فریدی کی طرح شرح اصطلاحات کے نام پر اپنے نظریات قاری پر تھوپے اور شرح کے عمل کو نکات سلجھانے کی بجائے الجھانے کا ذریعہ بنایا جس کی بڑی مثال کافی نمبر ۲۳ ہے جسکا مطلع ہے۔

''سن سمجھ رے زاہد جاہد توں ہن عشق دے اے کلمات عجب''

مولانا عزیز اپنے ترجمے میں صرف لفظ ''ہن'' کو ''ہیں'' میں بدل کر مصرعوں کی

باقی عبارت پوری کی پوری ویسی ہی نقل کرتے جاتے ہیں جبکہ مولانا فریدی پتہ نہیں ان اصطلاحات سے کیا کیا معنی اخذ کرنا شروع کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس کافی کے حل لغات دیکھنے سے ہاشمی کے ترجمے کا امتیاز واضح ہوجاتا ہے جنہوں نے معقول اختصار سے ہر اصطلاح کا معنی ایک عامی کو مفہوم سمجھانے کی عمدہ کوشش کی ہے۔

ہاشمی کے ہاں پہلی مرتبہ کلامِ فریدؒ کے فنی محاسن پر بھی حل لغات ہی میں گفتگو ہوئی ہے مثلاً اسی کافی کے اگلے بند میں لفظ ''پھر پھر'' کے حوالے سے لکھتے ہیں ''اس کے متعلق حضرت خواجہ نے اپنے روز مرہ کا لفظ منتخب کیا ہے اور پھر وہی قافیہ بن گیا ہے جس سے فصاحتِ لفظی کے ساتھ معنوی بلاغت کا رنگ بھی نکھر آیا ہے''۔

ہاشمی کے ہاں ترجمے کا حصہ نہایت مختصر اور بقول ان کے ''غیر مرصع'' ہے۔ ان کے ہاں بعض مقامات پر ترجمہ مفہوم واضح کرنے کی بجائے الجھاتا چلا جاتا ہے جیسے ص ۱۴۷ کافی ۵۹ میں بارھواں شعر ہے

''تھل چتر انگ اندر میں سسی = بیلیں بیٹیں ہیر''

ترجمہ کیا: ''سسّی تھل چتر انگ میں فنا ہوگئی اور ہیر جنگل اور بیٹوں میں''

لیکن اس ترجمے میں انہیں خود بھی مفہوم کے ابہام کا اندازہ ہوا تو تشریح کا عنوان بنا کر پھر لکھا ''اس شعر میں حضرت خواجہ نے عشقِ ناکام کا انجام بتا کر فرمایا کہ سسّی تو ریت کے ٹیلوں اور میدانوں میں اور ہیر لبِ دریائی جنگلوں اور بیٹوں میں حیران و پریشان ہوئیں'' یعنی مفہوم بالکل اُلٹ ہوگیا اگر ہاشمی صاحب کافی مذکور کے مزاج و رجحان پر ہی غور کر سکتے تو اس سے پہلے شعر میں کہا جا رہا ہے

''جیسلمیر نہ ہائی مانوں = تھی ڈوہیں کھنڈ کھیر''

یا اس ے پہلے کا ایک شعر دیکھیے

''وو ٹھ کنوں تھئی دھرتی تھلڑی = ساگی ملک ملیر''

اس میں حیرانی و پریشانی کہاں ہے؟ یہ تو صاحبان عشق کے دائرہ کار کی بات

ہو رہی ہے جو اپنی اپنی حدود میں مقامِ عشق پا گئے

دراصل جیسے میں نے شروع میں عرض کیا ہاشمی صاحب کا کام ایک باہر کے آدمی کا انداز نظر ہے۔ وہ مفہوم کو لغوی معنوں میں اور عموماً سطحی معنوں میں مرتب کرتے جاتے ہیں۔ جو تفہیم کی بجائے الجھاؤ کا باعث بنتے ہیں۔

ترجمہ دیوان فریدؒ از طاہر محمود کوریجہ

میرے نزدیک اس دیوان کی بنیادی اہمیت تحقیقی ہے۔ تدوینِ کلام فریدؒ ایک بڑا چیلنج تھا اسے خواجہ فریدؒ کا معجزہ کہیے کہ اس بھاری پتھر سے سر ٹکرانے والے والے خود اسی خانوادہ سے ہیں۔ خواجہ طاہر محمود کوریجہ اسی گھر کے چشم و چراغ اور وراثت کے حقیقی امین ہونے کے ساتھ ساتھ اہل علم کے ہاں اپنی محققانہ حیثیت کا سکہ بھی منوا چکے تھے، سو تدوین کے سفر میں انہیں وسائل کی کمی کبھی نہیں رہی بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ان کے پاس کچھ ایسا کلام بھی جمع ہو گیا جس کے بارے میں ہنوز فیصلہ ہونا باقی ہے انہوں نے مستند ترین قلمی نسخوں سے تدوینِ کلام فریدؒ کی ہے ان کا چار سو قابلِ بحث الفاظ پر مشتمل جدول اس عمل کا بیّن ثبوت ہے لیکن جیسا کہ میں نے عرض کیا تھا تدوین کی تنقید میرے دائرہ کار سے باہر ہے۔

اس دیوان کا مقدمہ فریدیات پر علامہ طالوت کی روایت کو آگے بڑھاتا ہے لیکن طالوت اپنی تمام تر علمیّت کے باوجود بغیر حوالہ دیے بات کرتے رہے حتیٰ کہ خواجہ فریدؒ کے بارے میں علامہ اقبال کے بیانات تا حال توثیق کے طالب ہیں جبکہ طاہر کوریجہ تحقیق کی شرائط کو ملحوظ رکھتے ہیں اور حوالے کے استناد کو تھام کر چلتے ہیں۔ یہ مقدمہ فریدیات کی اہم مباحث کو سمیٹے ہوئے ہے افسوس کہ ہماری یونیورسٹیوں ایسے علمی کارناموں کی حوصلہ افزائی کا رویہ موجود نہیں ہے!

اس ترجمہ کی عمارت کے تین ستون ہیں: ۱۔ اجمال ۲۔ شعریت ۳۔ زورِ معنی

طاہر محمود کوریجہ فصیح البیان شخص ہیں اور وہ کسی بھی موضوع پر گھنٹوں بے تکان بول سکتے ہیں لیکن ترجمہ کلام فریدؒ میں وہ ایک ایک لفظ کو بار بار سوچتے،اسے ہر زاویے سے ٹھوک بجا کر پرکھتے،اس پر اہل علم سے بحث کرتے ہیں اور تب کہیں جا کر اسے شاملِ ترجمہ کرتے ہیں۔ وہ ترجمے میں لفظ کے استعمال میں بے حد احتیاط کے قائل ہیں۔ انہوں نے اپنے تعلیمی پس منظر عربی و فارسی سے ترجمے میں بھرپور مدد لی ہے۔ وہ تقلیلِ الفاظ کے سفر میں عموماً مفرس تراکیب کو پسند کرتے ہیں اور اضافت ان کا مرغوب تخلیقی رویہ ہے

خواجہ طاہر محمود شاعرانہ مزاج رکھنے والے پیر ہیں ان کے ہاں لفظ اور اس کی مناسبتوں کا لطف ملتا ہے۔ عموماً ان کا ترجمہ ایک خاص طرح کا شعری آہنگ لیے ہوئے ہوتا ہے اور سرائیکی کلام فرید اردویّت کے رنگ میں ایک نئی شان سے نمود پاتا ہے، جس میں عربی و فارسی کی چاشنی اپنا رنگ دکھلاتی ہے۔ ترجمے کے نثریہ جملے مصرعوں کی سی چست بندشیں لیے ہوتے ہیں جس سے موزونیت کی کیفیت ترتیب پانے لگتی ہے

ان کے ہاں سلاست بشرط بلاغت ہے وہ کسی بھی سرائیکی لفظ کے اردو مترادف کی تلاش و تعین کے عمل میں مفہوم کو بنیادی حیثیت دیتے ہیں اور صوری حسن کے ساتھ ان کی ٹکسال میں زورِ معنی کی اہمیت بنیادی شئے ہے وہ شدت تاثر کے قائل ہیں۔

~o~o~o~o~

(یہ مضمون ''قومی ترجمہ سیمینار'' منعقدہ اسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور میں پڑھا گیا)

کتابیات

۱۔ اشارات فریدی ، مرتبہ مولانا رکن الدین، قلمی نسخہ ، ملکیہ سیٹھ عبید الرحمٰن بہاولپور

۲۔ پریت مہار ، ریاض انور ، بزم ثقافت، ملتان، ۱۹۶۳ء

۳۔ دیوان فریدؒ، عزیز الرحمن عزیز، عزیز المطابع ، بہاول پور،۱۹۴۴ء

۴۔ دیوان فریدیؒ، نور احمد فریدی ، قصر الادب، ملتان ،۱۹۸۱ء

۵۔ دیوان فرید، قیسؔ فریدی، جھوک پبلشرز ، خان پور ،۱۹۹۲ء

۶۔ دیوان فریدؒ از جاوید چانڈیو، سرائیکی ادبی مجلس بہاول پور ،۱۹۹۸ء

۷۔ دیوان خواجہ فرید طاہر محمود کوریجہ ، الفیصل پبلشرز، لاہور،۲۰۰۲ء،

۸۔ شرح دیوان فرید، محمد یار، مکتبہ اویسیہ بہاول پور، ۱۹۶۵ء

۹۔ کلام فریدؒ، حمید اللہ ہاشمی، مکتبہ دانیال، لاہور، ۲۰۰۱ء

۱۰۔ کلام فرید، از ریاض انور، بزم ثقافت ملتان،۱۹۶۳ء

۱۱۔ کلام فریدؒ، صدیق طاہر، رحیم یار خاں، ۱۹۸۸ء

۱۲۔ کلیات فریدؒ، محمد افضل خاں، پنجابی ریسرچ اکیڈمی، لاہور،

۱۳۔ لغات فریدیؒ از ڈاکٹر مہر عبدالحق ،مطبوعہ اردو اکیڈمی، بہاول پور ،۱۹۸۲ء

۱۴۔ ملتانی زبان اور اس کا اردو سے تعلق، عبدالحق مہر، اردو اکیڈمی بہاول پور، ۱۹۶۷ء

اور رسالہ العزیز ، ماہنامہ ، بہاول پور، ۱۹۴۰ء تا ۱۹۴۴ء کی پوری فائل

ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر

اردو غزل میں وحدۃ الوجودی عناصر کا عہد بہ عہد مطالعہ

(۱)

مسلمان برِصغیر میں داخل ہوئے، تو وہ اپنا مذہبی، تہذیبی اور ثقافتی ورثہ بھی اپنے ہمراہ لائے۔ اگرچہ وہ مختلف علاقوں، قبیلوں اور نسلوں سے متعلق تھے، مگر ان میں ایک ہی فکری اور معنوی وحدت کارفرما تھی۔ اس لیے انھیں ہندوستان کی سماجی زندگی میں اپنا مقام بنانے میں کچھ زیادہ دیر نہ لگی؛ بل کہ وہ بہت جلد حکمرانی کے منصب جلیلہ پر سرفراز ہوئے۔ محمد بن قاسم کی سندھ آمد (۷۱۲ء) اور راجا داہر کی شکست کے بعد پہلی بار ہندوستانی تہذیب و تمدن کا اسلامی روایت و ثقافت سے تعلق استوار ہوا، جو بعد میں مضبوط سے مضبوط تر ہوتا گیا۔ برِصغیر پر مسلمانوں کے غیر معمولی اثرات کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر ساجد امجد رقم طراز ہیں کہ:

> ''وہ اسلامی تہذیب، جو مسلمانوں کے ہمراہ برصغیر میں داخل ہوئی، معمولی تہذیب نہیں تھی۔ اس کے دامن میں اسلام جیسے توحید پسند مذہب کے موتی بھی تھے اور علمی و ثقافتی میراث بھی۔ مسلمانوں کو ان کے مذہب نے شرک سے دور رہنے کی تلقین کی۔ ان کی بنیاد توحید پر رکھی، جس کے معنی ایک کرنا ہے۔ یہ وحدت خدا کو ایک ماننے ہی میں نہیں، انسانوں کے متفرق قبیلوں کو ایک پلیٹ فارم پر لانے میں بھی کارفرما ہے، تاکہ وہ بغیر امتیازِ رنگ و نسل خدا کی طرف راغب کر سکیں۔ شرک سے دوری نے انھیں بت پرستی اور اپنے جیسے خداؤں کی پرستش سے روکا۔ ان کو خوف ہے تو بس خدا کا، اس عقیدے نے ان میں جرات و شجاعت کی صفات بیدار کیں؛ اسلام نے انھیں تسخیرِ فطرت کا سبق دیا اور وہ زمین پر پھیل گئے۔ سود خوری، زنا، شراب اور جوئے جیسی اخلاقی برائیوں سے معاشرے کو

پاک کیا۔ عدل واحسان' ایفائے عہد' عجز وانکسار' متانت' سخاوت جیسے
زیورات سے جسمِ انسانیت کو آراستہ کیا۔ عورتوں کی عزت وتکریم کی تعلیم
دی اور معاشرے میں ان کا مقام متعین کیا۔ غرض اس مذہب نے ان کو
تمام برائیوں سے پاک کیا اور انہیں انسانیت کے اعلا درجے پر فائز کیا۔
برائیوں سے پاک ہونے کے بعد ان کے اندر چھپی ہوئی صلاحیتوں کو
بیدار ہونے کا موقع ملا۔ اب اس قومِ مسلم نے وہ کارنامے انجام دیئے جو
کسی قوم کو مہذب بنانے کے لیے ضروری ہو سکتے ہیں' لیکن ہر کارنامے
کے پسِ پشت ہدایتِ خداوندی کا لحاظ اور اتباعِ سنت اس تہذیب کا
امتیازی نشان ہے۔''(۱)

اسلامی روایت اور تصوف کے نظامِ فکر نے ہندو تہذیب کو اس طرح متاثر کیا کہ اس کی توانا روح بھگتیوں اور ویدانتیوں کے کلام میں آشکار ہوئی اور ان کے ہاں بھی توحیدِ وجودی کا اظہار ہونے لگا۔ یہ اندازِ فکر اور رنگِ سخن اس قدر نمایاں ہوا کہ فکر واحساس کے دریچے لودے اٹھے۔ اس فضا میں جو غیر انسانی رویے موجود تھے' وہ آہستہ آہستہ ختم ہونے لگے۔ ہندو مت' جین مت اور بدھ مت نے اسلام سے اکتسابِ فیض کا سلسلہ آغاز کیا' تو وہ ماحول' جہاں ان گنت خداؤں کا طلسم قائم تھا' وہاں خدائے محمد ﷺ کی عظمت وجبروت کا غلغلہ بلند ہوا۔ وہ تہذیب' جو مسلمانوں کی آمد کے وقت زوال آمادہ تھی' اسلامی تہذیب کے جذب وانجذاب سے حیاتِ نو سے مملو ہو گئی اور اسلامی طرزِ فکر نے ایک ایسی تہذیبی معنویت کو جنم دیا' جس نے ہندوستان کے تمام شعبہ ہائے زندگی کو نئی اور مثبت اقدار سے روشناس کروایا۔ چناں چہ مسلمان برِ صغیر کے جن علاقوں میں بھی گئے' وہاں کی مقامی روایات اور معاشرت ان کے طرزِ حیات سے آب وتاب اور رنگ ورس مستعار لینے لگی۔ بہ قولِ پروفیسر خلیق احمد نظامی :

''گیارہویں اور بارہویں صدی عیسوی میں ہندوستان کی سماجی حالت حد
درجہ تباہ تھی۔ ہر شخص نہ صرف 'اسیرِ امتیازِ ما و تو' تھا' بل کہ ایک دوسرے سے
برسرِ پیکار۔ اتحادِ فکر وعمل کا کہیں دور دور نام نہ تھا۔ چھوت چھات نے

مدنی زندگی کے سارے سرچشمے مسموم کردیے تھے۔ زندگی کی ساری لذتیں
اونچی ذات کے لوگوں کے لیے مخصوص تھیں۔ غریب عوام، جن مصائب
میں مبتلا تھے، ان کی دردناک تصویر ابی الریحان البیرونی نے 'کتاب الہند'
میں پیش کی ہے۔ زندگی ان کے لیے بوجھ تھی۔ اللہ نے انہیں آدمی بنایا تھا
، لیکن اس کے بندوں نے انہیں جانوروں کی زندگی بسر کرنے پر مجبور کر
دیا تھا۔ حضرت معین الدین چشتیؒ نے چھوت چھات کے اس بھیانک
ماحول میں اسلام کا نظریہ توحید عملی حیثیت سے پیش کیا اور بتایا کہ یہ صرف
ایک تخیلی چیز نہیں، بل کہ زندگی کا ایک ایسا اُصول ہے، جس کو تسلیم کر لینے
کے بعد ذات پات کی سب تفریق بے معنی ہو جاتی ہے۔ یہ ایک
زبردست دینی اور سماجی انقلاب کا اعلان تھا۔ ہندوستان کے بسنے والے
ہزاروں وہ مظلوم انسان، جن کی زبوں حالی پکار رہی تھی:

جینے سے مراد ہے نہ مرنا شاید

اس کو سن کر دوبارہ زندگی کا کیف محسوس کرنے لگی۔'' (۲)

ہندوستانی تہذیب سب سے پہلے سلسلہ چشت کے انوار و فیضان سے آشنا ہوئی۔ یہی
سلسلہ اس اسلامی تہذیب کی روایت کا امین تھا، جس نے ہندوستانی تہذیب و تمدن کو ایک نئی
تہذیبی زندگی کا پیغام دیا۔ اس سلسلے کے صوفیہ کو کسی بھی بادشاہ کی سرپرستی حاصل نہ رہی، بل کہ
حقیقت تو یہ ہے کہ انھوں نے بادشاہوں کو تخت و تاج عطا کیے اور اسلام کی ترویج و اشاعت میں بھر
پور حصہ لیا۔ شاید ہی برِصغیر کا کوئی گوشہ ان کے انوار سے محروم رہا ہو۔ بہ قول مولوی عبدالحق :

''مسلمان درویش ہندوستان میں پُرخطر اور دشوار گزار رستوں، سر بہ فلک
پہاڑوں اور لق و دق بیابانوں کو طے کر کے ایسے مقامات پر پہنچے جہاں
کوئی اسلام اور مسلمان کے نام سے بھی واقف نہ تھا اور جہاں ہر چیز اجنبی
اور ہر بات ان کی طبیعت کے مخالف تھی، جہاں کی آب و ہوا، رسم و رواج،
صورت و شکل، آداب و اطوار، لباس، بات چیت غرض ہر چیز ایسی تھی کہ ان

کو اہلِ ملک سے اور اہلِ ملک کو ان سے وحشت ہو، لیکن حال یہ ہے کہ
انہیں مرے صدہا سال گزر چکے ہیں، لیکن اب بھی ہزاروں، لاکھوں
بندگانِ خدا صبح و شام ان کے آستانوں پر پیشانیاں رگڑتے ہیں اور جن
جن مقامات پر ان کے قدم پڑے تھے، وہ اب تک 'شریف' اور 'مقدس'
کے نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔ یہ کیا بات تھی؟ بات یہ تھی کہ ان کے
پاس دلوں کے کھینچنے کا وہ سامان تھا، جو نہ امرا و سلاطین کے پاس ہے اور نہ
علما و حکما کے پاس۔'' (۳)

یہی وجہ ہے کہ سلسلہ چشتیہ کے نصابِ تعلیم اور طریقہ تدریس نے ہندو ذہن کو اتنا متاثر
کیا کہ وہ دائرہ اسلام میں داخل ہونا شروع ہو گئے۔ برِ صغیر میں جتنے آفاق گیر اثرات اس سلسلے
نے مرتب کیے، شاید ہی کوئی دوسرا سلسلہ طریقت اس کا دعویٰ کر سکے۔ چوں کہ اس سلسلے میں ہمہ
گیریت بے پناہ ہے، اس لیے اس نے عوام میں اپنی جڑیں پیوست کر لیں۔ ایک طرف اس سلسلے
نے ذہن سازی میں ممتاز کردار ادا کیا، تو دوسری جانب ہند اسلامی تہذیب کی تعمیر و تشکیل میں
نمایاں حصہ لیا۔ اگرچہ صوفیائے چشت کے علاوہ علما اور بادشاہ بھی اس کارِ خیر میں شریک رہے، مگر
چشت کی حیثیت نمایاں اور منفرد رہی۔ یہ صوفیہ درباری کے جھنجھٹ سے ہمیشہ دور رہے۔ عوامی
حلقوں میں ان کا جو اثر و رسوخ تھا، تاریخ میں اس کی نظیر نہیں ملتی۔ چوں کہ اس سلسلے کے صوفیہ
مذہبی معاملات میں متشدد نہ تھے، اس لیے انہوں نے ظاہری معاشرتی رسوم کی پابندی کے بجائے
مذہب اور تہذیب کی روح پر زور دیا اور لوگوں کے سامنے اسلامی تعلیمات کی ایسی آفاقی اور ہمہ
گیر تعبیر پیش کی، جس میں عوام کو زیادہ دل کشی محسوس ہوئی۔ خواجہ معین الدین چشتیؒ اور آپ کے پیر
وکاروں نے عوامی زندگی میں جو طرزِ احساس اجاگر کیا، وہی ہند اسلامی تہذیب کا منشور قرار پایا۔
سلسلہ چشتیہ کے حسنِ خیال اور حسنِ عمل میں جو تازگی اور توانائی موجود تھی، اس سے یہاں کی بے
کیف فضا میں زندگی کے سوتے پھوٹ پڑے۔ ورنہ برِ صغیر میں مسلمانوں کی آمد سے قبل
معاشرے کی تہذیبی اور سماجی زندگی کا یہ عالم تھا کہ:

''برہمنوں کا اقتدار بڑا سخت گیر ہو چکا تھا۔ برہمن ایک طرف تو مذہب

کے بلند تصورات پیش کرتے تھے' (اور) دوسری طرف ذات پات کی تمیز ایک انسان کو دوسرے انسان سے دور کرتی جارہی تھی اور سماج کا ادنا طبقہ اعلا طبقے کی استبداد کی چکی کے پاٹوں میں پس رہا تھا۔ اعلا طبقے نے نیچے جاتیوں پر علم کے دروازے بند کر رکھے تھے۔ ان سے اپنی زندگی کو بہتر بنانے کا اختیار بھی چھن چکا تھا اور مذہب کے نئے مسلک (پُران کی تعلیم) پر برہمنوں کا اس طرح اجارہ قائم ہو گیا' جیسے کوئی منڈی کا مال ہو۔'' (۴)

ہندومت میں طبقاتی نظام کا جو سلسلہ صدیوں سے رائج تھا' وہ سلسلہ چشت کے صوفیہ کے ہاتھوں شکست و ریخت سے دو چار ہوا' کیوں کہ انہوں نے معاشرے کے کم تر اور حقیر طبقے کو بھی معاشرتی اور سماجی سطح پر اہمیت سے ہم کنار کیا' تو مذہب اور ذات پات کے وہ بت ٹوٹنے لگے' جس نے انسان کو مختلف درجوں میں تقسیم کر رکھا تھا۔ عوام میں ایسا شعور بیدار ہوا' جس کے سبب فکری اور اصلاحی تحریکیں پیدا ہوئی۔ ان تحریکوں کے کرتا دھرتا عوام سے متعلق تھے اور یہ معجزہ برِ صغیر کی تاریخ میں پہلی بار رونما ہوا کہ برہمنوں کے بجائے' نچلے طبقے کے لوگ تہذیبی افکار اور اثرات سے براہ راست ہم کلام تھے۔ کبیر ہو یا نام دیو' دھرم داس ہو یا روی داس' سادنا ہو یا ستا ___ یہ سب عوامی نمائندے تھے۔ ان کا کلام ہند اسلامی تہذیب کی روح سے معمور ہے' کیوں کہ ان پر عقیدہ توحید کی آفاقیت نے اتنے گہرے اور دور رس اثرات مرتب کیے کہ وہ مذہبی اور سماجی زندگی میں اسلامی تعلیمات سے فیض یاب ہونے لگے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین رقم طراز ہیں کہ:

''مسلمانوں کے آنے سے ایک اور انقلاب یہ ہوا کہ اب تک جو برہمنوں کو عوام پر تفوق حاصل تھا' وہ نہ رہا۔ وہ بھی سب کے برابر سمجھے جانے لگے اور جو لوگ اس سے پہلے شودر یا اچھوت خیال کیے جاتے تھے' اسلام لانے کے بعد وہ بھی دوسروں کے قریب ہو گئے اور اس مساوات کا اثر یہ ہوا کہ اچھوت ذات زیادہ مسلمان ہونے لگے' تا کہ سماجی نقطہ نگاہ سے ذلیل نہ سمجھے جائیں۔ یہ دیکھ کر ہندوؤں نے بھی شودروں کو زیادہ سماجی

مراعات عطا کیے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جن کو دنیا ذلیل سمجھ کر ٹھکرا دیتی تھی، وہ بھی ایک اہمیت محسوس کرنے لگے اور خودداری کی اُمنگیں ان میں بھی پیدا ہونے لگیں۔''(۵)

اسلامی تہذیب وتمدن نے ایک ایسے نظامِ حیات کی بنیاد رکھی کہ جس سے صدیوں سے مجبور اور مقہور انسانی زندگی ہندو تہذیب کی تنگ نائیوں سے باہر نکل کر ایک کھلی، وسیع اور آزاد فضا میں سانس لینے لگی، جس میں سب انسان برابر تھے۔ اس طرح برِصغیر کی معاشرتی اور مذہبی زندگی میں ایک ایسا فکری انقلاب برپا ہوا، جس نے معاشرے کے بطون کو نئی معنویت سے ہم آہنگ کر دیا۔ چھوٹی چھوٹی ریاستوں اور گروہوں میں بکھری ہوئی معاشرتی زندگی ایک مرکزی اکائی میں مجتمع ہوئی اور یوں برِصغیر میں تہذیبی سطح پر بھی کچھ ایسے پہلو نمایاں ہوئے جو مسلمانوں کے مذہبی اور جمالیاتی رویوں کے ترجمان تھے۔ چوں کہ مسلمان حکمرانوں کے ہاں مذہبی سختی کا عمل دخل نہ تھا، اس لیے انہوں نے رواداری اور انسان دوستی کو اپنا مطمحِ نظر بنایا۔ ان کے کارہائے حکومت میں ہندوؤں کو بھی اہم مناصب تفویض ہوئے۔ تعلیم، جو قدیم ہندو تہذیب میں ایک مخصوص طبقے تک محدود تھی، ہر انسان کا بنیادی حق قرار پائی۔ مسلمان حکمرانوں نے اس کی ترویج اور ترقی میں بہ طورِ خاص حصہ لیا۔ ڈاکٹر اعجاز حسین کے بہ قول:

''خوش قسمتی سے جتنے بادشاہ محمود غزنوی سے لے کر بہادر شاہ ظفر تک ہندوستان میں گزرے، ان میں قریب قریب ہر ایک صحیح معنوں میں علم دوست تھا۔ یہ بادشاہ نہ صرف خود علم حاصل کرتے تھے، بل کہ دوسروں کے لیے بھی مدرسے قائم کرتے تھے اور جاگیریں وقف کرتے تھے۔ روپیہ اور وقت سب کچھ اس کی سرپرستی میں صرف کرنا اپنا فرض سمجھتے تھے اور اس سے بڑھ کر یہ کہ نہ صرف اسلامی علوم سے دلچسپی لیتے تھے، بل کہ سنسکرت اور ہندوستان کی دوسری زبانوں کو بھی فروغ دینے کی فکر کرتے تھے۔''(۶)

اسلامی تہذیب وتمدن کے زیرِ اثر فنونِ لطیفہ میں خاصی تبدیلیاں ہوئیں؛ شعر وادب

نے نئے آفاق ڈھونڈ نکالے؛ مصوری کا فن اسلام کی جمالیاتی قدروں سے مزیّن ہوا؛ فنِ تعمیر میں فکرِ اسلامی کے جاہ وجلال کی تجسیم ہوئی؛ نقاشی اور خطاطی کے نئے اسالیب نمایاں ہوئے؛ موسیقی اور آلاتِ موسیقی میں بصیرت افروز اجتہاد نے نئے تہذیبی رویوں کو جنم دیا؛ ایک نئی زبان کے تیور ابھرنے لگے‘ جو آگے چل کر معاشرتی سطح پر اظہارِ خیال کا وسیلہ بنی۔ صدیوں سے ہندووانہ تہذیب کا جو فکری ڈھانچا ضعیف الاعتقادی اور توہم پرستی پر استوار تھا‘ شکست وریخت کا شکار ہو کر رہ گیا۔ ڈاکٹر تارا چند برِصغیر کے تمام شعبہ ہائے حیات پر مسلمانوں کے گہرے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ مغلوں نے تہذیبی روایات کا جو ورثہ چھوڑا‘ اس پر بجا طور پر فخر کیا جا سکتا ہے۔(۷)

ہنداسلامی تہذیب کے عناصرِ ترکیبی نے باہم مل کر معاشرے کی تشکیلی اور ارتقائی زندگی میں نمایاں حصہ لیا اور ایک ایسے زاویہ نظر کو فروغ بخشا‘ جو انیسویں صدی کے ربع آخر تک ہندوستان کی تہذیبی زندگی کا جزوِ بدن بنا رہا۔ اردو زبان کا خمیر ہنداسلامی تہذیب کے باطنی ماحول سے اٹھا‘ تو اس کے رگ وریشے میں اس تہذیب کے فکری رموز وعلائم کا ایک جہانِ معنی عکس انداز ہو گیا‘ جس طرح ہندوستانی تمدن کو اسلامی طرزِ فکر نے متاثر کیا‘ اسی طرح برِصغیر میں بولی جانے والی زبانوں پر عربی‘ فارسی اور ترکی نے گہرا اثر ڈالا۔ اردو نے پنجاب کی سرزمین میں جنم لیا اور سندھ‘ گجرات اور حیدرآباد دکن میں پلی بڑھی۔ خاص طور پر جن علاقوں میں سلسلہ چشتیہ کی حکمرانی رہی‘ وہاں اس زبان کے ابتدائی نقوش بنے اور سنورے‘ کیوں کہ اب تک اردوئے قدیم کے جو نادر و نایاب نمونے دستیاب ہوئے ہیں‘ ان پر صوفیائے چشت کے انوار و فیضان کے نقوش ثبت ہیں۔ اس سلسلے کے صوفیہ کے تذکروں اور ملفوظاتی ادب میں اردو کے وہ رنگ ڈھنگ موجود ہیں‘ جنھوں نے بعد کے زمانوں میں اپنی آب و تاب کو اور زیادہ نمایاں کیا۔ یہ زبان جذب و انجذاب کے جن مرحلوں سے گزری اور تشکیل پذیری میں اسے جن منزلوں سے گزرنا پڑا‘ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس کا ذکر اپنے مخصوص انداز میں یوں کیا ہے کہ:

> ”صدیوں یہ زبان سر جھاڑ منہ پھاڑ گلی کوچوں میں آوارہ اور بازار ہاٹ میں پریشان حال ماری ماری پھرتی رہی؛ کبھی اقتدار کی قوت نے اسے

دبایا؛ کبھی اہلِ نظر نے حقیر جان کر اسے منہ نہ لگایا اور کبھی تہذیبی دھاروں نے اسے مغلوب کر دیا۔ یہ عوام کی زبان تھی؛ عوام کے پاس رہی۔''(۸)

مختلف علاقوں میں یہ مختلف ناموں سے موسوم رہی، مگر جب دلی پہنچی، تو اردو کہلائی۔ اس وقت اسے ہندوستان کے طول و عرض میں گھومتے پھرتے صدیاں گزر چکی تھیں۔ اس زبان کے ابتدائی اور تشکیلی دور میں صوفیائے کرام نے اسے قابلِ التفات جانا اور اسے رابطے کی زبان بنا دیا۔ اس میں انھوں نے نہ صرف توحید اور معرفت کے گیت الاپے، بل کہ اسے درس و تدریس کا ذریعہ بھی بنایا۔ یہ زبان گلی کوچوں سے اٹھی اور مسجد و خانقاہ سے ہوتی ہوئی دلّی کے تخت پر متمکن ہوئی۔ بازار سے دربار تک اس کی رسائی صدیوں کے تہذیبی عمل کا پیش خیمہ ہے۔ اس سے قبل گجرات اور دکن میں بھی اس کا جادو سر چڑھ کر بولتا رہا۔ نغمہ سراؤں نے اپنے دل کی دھڑکنیں اس کے بطون میں سرایت کیں، تو یہ فرد کی شخصی اور ذاتی زندگی کے ساتھ ساتھ معاشرے کے اجتماعی اور تہذیبی رازوں کی امین ہوئی۔ اس کے تعمیری اور تشکیلی دور کی بہت ساری کڑیاں گم ہو کر رہ گئیں، اگر وہ اوراقِ گم گشتہ صفحۂ ہستی سے محو نہ ہو جاتے، تو معلوم ہوتا کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں یہ زبان کس طرح محوِ سفر رہی ہے؛ جب تک تو یہ زبان 'گلی کوچوں' اور 'بازار ہاٹ' میں پھرتی رہی ــــــ پھرتی رہی، مگر جب شاعروں اور نثاروں کے ہاتھ لگی، تو پھر اس کے آگے فارسی کی قدر و قیمت بھی ماند پڑ گئی۔ اس نے عجم اور ہند کی تقریباً تمام اصنافِ سخن میں چہرہ نمائی کی، لیکن آخرِ کار غزل کو ہی اپنا آئینہ بنا لیا۔ نظم اور نثر ہر دو میدانوں میں اس کی عمل داری رہی اور ہے، مگر ابتدا ہی میں غزل کو جس طرح اس نے قلمروِ سخن کی تاج داری عطا کی، وہ ہنوز قائم و دائم ہے۔ ہند اسلامی تہذیب، اردو اور غزل کی مثلث سے ایک ایسا جہانِ معنی طلوع ہوا، جس کی روشنی سارے برِ صغیر میں پھیل گئی۔

(۲)

غزل، ہند اسلامی تہذیب اور اردو کا وسیلہ اظہار بنی، تو تصوف کا فکری اور معنوی شعور اس کا موضوعاتی اشاریہ قرار پایا۔ 'عورتوں کی باتیں' اور 'عورتوں سے باتیں' کرنے والی یہ صنفِ سخن مکاشفاتی اور مشاہداتی زاویہ نظر کی ترجمان بن گئی۔ خدا کی معرفت، حسن و عشق کی کیفیات، غمِ روزگار کا ادراک اور شخصی و اجتماعی رویّے اس کا نشانِ امتیاز ٹھہرے۔ یہ کبھی خارج کی دنیا میں

اُبھری، تو کبھی جہانِ باطن میں نمایاں ہوئی۔ انسانی زندگی کی داخلی اور خارجی فضا اس کے تگ و تاز سے محروم نہ رہی۔ خدا، انسان اور کائنات کا باہمی ربط و ضبط اس کی نگہ ناز سے پوشیدہ نہ رہ سکا۔ اس نے وجود و شہود کے امکانات کا اس طرح احاطہ کیا کہ جذب و کیف کے روحانی اور تجرباتی رنگ اس کی فکری بنیاد قرار پائے۔ فکر و خیال کی بوقلمونی اتنے رنگوں میں منعکس ہوئی کہ خوابِ تمنا کا نقشِ قدم امکان کی حدود سے باہر نکل گیا۔

یہ صنفِ سخن اپنی ہیئت اور حقیقت میں کسی خارجی انقلاب کو برداشت نہیں کرتی۔ ظاہراً یہ جتنی کومل اور نازک ہے، باطنی طور پر اتنی ہی سخت جان اور طاقت ور ہے۔ اگرچہ بعض ادوار میں اسے نامساعد حالات بھی درپیش رہے، لیکن اس نے ان کا خوب ڈٹ کر مقابلہ کیا اور اپنے آپ کو زندہ اور توانا رکھا۔ اس صنف نے تہذیبی اقدار کی ترجمانی اتنے سچے اور سچّے انداز میں انجام دی کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس کا فن متحرک اور نمو پذیر بھی ہے اور اس کی بالیدگی اور تازگی کا اظہار یہ بھی۔ یہ صنفِ سخن ہمارے تہذیبی شعور میں اس قدر رچ بس گئی ہے کہ اسے زندگی اور اس کے تقاضوں سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس نے انسانی شعور کو فلسفہ و حکمت اور جذبہ و احساس کی جو امتزاجی بصیرت عطا کی ہے، وہ اس کی آفاقیت کی دلیل ہے۔ یہ فنونِ لطیفہ اور اس کی تمام تر شاخوں کی نمائندہ اور امین ہے۔ اس میں جو وحدتِ احساس موجود ہے، وہ فکر اور تخیل کی روحانی معراج ہے۔ فنونِ لطیفہ کے تمام فکری دھارے اس پر آکر منتج ہوتے ہیں۔ یہ عالمِ خیال میں ایسے لطیف تجربات اور معاملات کا ادراک رکھتی ہے، جن کا اثبات عرفانِ ذات اور اس کے تجربات سے وابستہ ہے۔ جب ان رویّوں کا اظہار لفظی پیکروں میں ڈھلتا ہے، تو موسیقی کا فن اس کے داخلی اور معنوی وجدان کا حصہ بن کر رقص کرنے لگتا ہے۔ اس لیے لفظ و معنی کی یک جائی: رقص اور موسیقی کی اس تخیلاتی فضا میں تحلیل ہوکر جذبے کے اس شدتِ تاثر سے ہم آغوش ہوجاتی ہے، جو بطونِ شاعر میں متلاطم موجوں کی علامتی معنویت سے عبارت ہے۔ تخلیقی تناظر میں اس صنف کے تانے بانے شعور کے امتزاج سے مرتب ہوتے ہیں، جو اپنے اظہار اور نمود میں وجدانی کیفیات کے عکاس ہیں۔ چوں کہ وجدانی تجربات کا تعلق شاعر کے باطن سے جڑا ہوتا ہے، اس لیے اس کا بیان علامتی نظام کے بغیر ممکن نہیں ہو پاتا۔ رمز اور ابہام اس کے وہ بنیادی عناصر ہیں، جو اس کی

حیاتِ دوام کا باعث بھی ہیں اور اس کی بالیدگی فکر کا سبب بھی۔ غزل تہذیبی زندگی سے اپنی تخلیق کا مواد سمیٹی ہے اور پھر اسے تحت الشعور کے نہاں خانوں میں کچھ اس انداز سے اجالتی ہے کہ شعر شعور سے ہوتا ہوا' تجربے کی گہرائیوں سے مملو ہو جاتا ہے۔ یہ صنف سخن اپنی ذات میں چوں کہ خارج اور باطن کے مابین ایک رابطے کا نام ہے' اس لیے خارجی مناظر کا مشاہداتی زاویہ نظر بھی اس کا موضوع ہے اور باطنی احوال کا تجرباتی اظہارِ خیال بھی۔ یہ لفظ اور معنی کے چناؤ اور جڑاؤ کا طلسماتی عمل ہے۔ اس میں وجدانی تلازمے تو در آتے ہیں' مگر منطقی ترتیب کام نہیں دیتی۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کے بہ قول:

''وہ حقائق، جن کا تعلق جذباتی یا روحانی لطائف سے ہے' انہیں منطقی قضایا کے ذریعے ظاہر نہیں کیا جا سکتا۔ اگر ایسا کرنے کی کوشش کی جائے' تو ان کی نزاکت اور روح کو صدمہ پہنچے گا۔ ان حقائق کی روح کو صرف علامتوں سے ظاہر کرنا ممکن ہے۔ یہ علامتیں کبھی رنگ و خطوط کی شکل اختیار کرتی ہیں' کبھی لے اور کبھی آہنگ کی اور کبھی موزوں لفظوں کی' جن پر تخیل اپنی چھاپ لگا دیتا ہے۔ اس قسم کے تجربوں میں علم اور تاثر ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں۔ علم کے اعلا مقاموں میں اندرونی تجربے کی شدت ایسی ہوتی ہے کہ تصور حقیقت کا جز بن جاتا ہے' جس کا اظہار صرف تخیل کی زبان میں ممکن ہے۔ تخیل اپنی علامتیں بناتا ہے' جو رمز و ایما کا رنگ لیے ہوئے ہوتی ہیں' جن سے ان لطیف حقائق کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ سمجھنے سے بھی زیادہ ان کا احساس ضروری ہے' جو صرف انہی کے لیے ممکن ہے' جن میں پہلے سے تاثر پذیری کا مادہ موجود ہے۔ اس قسم کے تجربوں میں تاثر اور تخیل ایک دوسرے سے ایسے وابستہ و پیوستہ ہو جاتے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ اگرچہ معمولی زندگی میں اشیا سے ہمارا تعلق خارجی نوعیت کا ہوتا ہے' لیکن اندرونی تجربوں میں ہم خود وہ بن جاتے ہیں' جو ہم محسوس کرتے ہیں یا جو ہمارا علم ہوتا ہے۔ جذبات کی دنیا میں تصور اور حقیقت کا

فرق و امتیاز فنا ہو جاتا ہے، معلوم اور عالم ایک ہو جاتے ہیں اور ان کی ثنویت باقی نہیں رہتی؛ اسی طرح جذبہ تخیل کی مدد سے اپنی اندرونی شدت کو خارجی عالم پر طاری کر دیتا ہے۔"(۹)

متذکرہ بالا کیفیات کا اظہار وجدانی تجربے کی اس جہت سے وابستہ ہے، جو خارج و باطن کے مابین جذبے اور تخیل کی کارفرمائی سے اُجاگر ہوتی ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک ایسا صوفیانہ عمل ہے، جس کی مکاشفاتی اپیل تہذیبی معنویت کی مجموعی صورتِ حال سے آگاہ ہوئے بغیر ممکن نہیں ہوتی، کیوں کہ کوئی بھی عمل اپنے معاشرے کے تہذیبی جذبوں کا ترجمان ہوتا ہے۔ چہ جائے کہ وجدانی تجربہ، جو تہذیبی زندگی کے اثرات کی اس معنوی نمو پذیری سے پھوٹتا ہے، جس کا حسن ادراک بھی کشفی تجربے سے کم اہمیت کا حامل نہیں ہوتا' اس لیے غزل اور اس کے فکری رویے جذبے اور احساس کی بوقلمونی سے نمو پاتے ہیں، جو تہذیب کی معنوی فضا کا لازمہ ہوتی ہے اور یہی کیفیت اردو غزل کے اس عبوری دور میں دکھائی دیتی ہے، جو ہندی اور اسلامی روایتوں کی آمیزش سے عبارت ہے۔ اگرچہ اس دور کے شعرا نے دیگر اصنافِ سخن میں بھی اظہارِ خیال کیا ہے، مگر غزل بھی اپنی معنوی فضا بندی میں کم سرگرمِ کار نہیں رہی۔ ولی سے قبل کے شاعروں کی غزلوں کے چیدہ چیدہ اشعار ملاحظہ ہوں کہ کس طرح ان میں ہند اسلامی تہذیب کے متصوفانہ تیور نمایاں ہو رہے ہیں:

شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روزِ وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کوں جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

☆ (امیر خسروؒ۔ ۱۳۲۵ء)

گشتم چوں جوگی در بہ دریا بم اگر جائے خبر
پھر پھر رہیا بہوتوں نگر اجھوں نا ملیا آئے کر

☆ (حسن دہلویؒ۔ ۱۳۳۷ء)

در رہِ عشقت جمالی گشتہ چوں حیران و زار
عاقبت از مفلسی در کوں لنگوٹی می کند

☆ (شیخ جمالی کنبوہ۔ ۱۵۳۵ء)

تو مہمان آمدی ایں جا شدی خود خانہ خاوند
تو اپنے آپ کو بھولا کسی کو ناپچھانا ہے

☆ (ولی رام ولی)

مرے جیو کوں پیو باج آرام نئیں
بہ جز عشق بازی مجھے کام نئیں
کرے کیوں محبت کے کعبہ کا حج
بندھیا جے محبت کا احرام نئیں

☆ (سید اسحاق سرمست۔۱۶۰۵ء)

توں تو صحی ہے لشکری کر نفس گھوڑا سار توں
ہولے زم نہ تجہ او جڑے پس کھائے گا آزار توں
سینچ گھوڑا زور ہے' یہ خیال اس کا ہور ہے
تن لوٹنے کا چور ہے' نہ چھوڑ اس کو بد ٹھار توں
گھوڑے کوں بہتر گھوڑ ہے' اس کوں نہ حکمت جوڑ ہے
ہر دم ذکر سوں توڑ ہے' غافل نہ ہو ہوشیار توں
کر دست کلا دل گیان کا' لغام دے خوش دھیان کا
چارا کھلا ایمان کا' رکھ باند اپنے دار توں
دو ہیں رکاباں نیک بد' رکھنا قدم توں دیکھ حد
کچھ ہو پڑے گا دیکھ تد' توبہ کی چابک مار توں
تب قید گھوڑا آئے گا تجہ لامکاں لے جائے گا
تب عشق جھگڑا پائے گا تد مار لے تروار توں
خوگر شریعت نعل بند' زیں ہے طریقت زیرِ بند
حق ہے حقیقت پیش بند کر معرفت اختیار توں

شہبازؔ اچہ خد کھوئے کر، ہر دو جہاں دل دھوئے کر
دل جھاں اللہ یک ہوئے کر، تب پائے گا دیدار توں

☆ (شہباز حسینی۔۱۶۰۶ء)

ارے اس یک پنے کے باغ میں آ
دوئی کا تخم ہرگز بو نکو توں

☆

احدیت زمینِ وحدت بیچ
واحدیت تمام مجھ گلزار

☆ (خواجہ محمد دہدار فانیؔ۔۱۶۰۷ء)

نبر یو عشق مشکل ہے حقیقت ہور مجازی کا
پرت ہوروں کوں لا مجھ سوں سواں جوتیاں تو کھاتے گئے

☆

اگر دنیا میں رکھنا ہے تو رکھ ایمان سوں یارب
خزانا دے محبت کا، رہوں تجھ دھیان سوں یارب

☆ (ملک خوشنود)

پھولاں کی شاخ پر بیٹھا ہے بھنورا نیہ سے جھلتا
پھرے گا شہد سوں اب تو ہمن اللہ جیو کا جو

☆ (محمد قلی قطب شاہ۔۱۶۱۱ء)

اے ترکِ شوخ سرکش بیتی نہ سرکشی کر
میں با نیاز تجہ سوں، مجھ سوں تو بے نیازی

☆

اگر عشقِ حقیقی میں نہیں صادق ہوا شوقیؔ
ولے مقصود خود حاصل کیا ہے عشق بازی میں

☆ (حسن شوقیؔ۔۱۶۳۳ء)

ہے نصرتی جگت میں جنمِ حسن کا بھوکا
نعمت تجہ ایسی پائے پہ رہے دل صبور کا

☆ (محمد نصرت نصرتی۔۱۶۷۴ء)

ہوا باد و باراں مرا جیو آج
ترے عشق کا دل میں طوفان ہے

☆

دیا ہوں محبت منے جیو میں
محبت مرا جیو ایمان ہے

☆ (محمد امین ایاغی)

اے سروِ گل بدن تو ذرا ٹک چمن میں آ
جیوں گُل شگفتہ ہو کوں مری انجمن میں آ

☆ (ابوالحسن تانا شاہ۔۱۶۸۶ء)

سجن کے حسن کا قرآں پڑھیا ہے میں نظر کر کر
نہیں کائی غلط اوس میں دیکھیا زیر و زبر کر کر

☆

دونین کاری تمن کی جانی حیران کرتی لوگن کے تائیں
خراب ہوگا تمام عالم جب ان نین موں کجل پڑے گا
علی ملاحت ترے سجن کی اگر زلیخا سنے گی کیھوں
مصر میں سوداگر ہووے گا درم نہ یوسف کا مُل پڑے گا

☆ (ناصر علی سرہندی۔۱۶۹۷ء)

ان اشعار کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان پر مقامی لب ولہجہ اور رنگ و آہنگ غالب ہے' ابھی تک ان پر فارسی زبان وادب کے وہ اثرات مرتسم نہیں ہوئے' جو زبان و بیان کی صفائی اور سلاست کے ساتھ ساتھ ہنداسلامی تہذیب کی مجموعی فضا کو عکس انداز کر پاتے' کیوں کہ

اس نوع کے تخلیقی رویوں کا آغاز ولی دکنی کی غزل سے ہوا، جس کے اسلوبِ اظہار کے توسط سے اردو زبان و ادب کی تاریخ ایک نئے جہانِ معنی سے آشنا ہوئی۔ ان سے پہلے کی غزل پنجاب، سندھ، گجرات اور حیدرآباد دکن کی فکری روایتوں کی امین ہے۔ ان ادوار کی غزلوں کا دروبست اور جذب و کیف کا معنوی نظام ان جمالیاتی قدروں سے نمود پذیر ہے، جو زندگی اور اس کے مختلف رویّوں کی بصیرت افروزی سے متعین ہوتا ہے، کیوں کہ عشق اپنی ہیئت میں کسی تجریدی جذبے کا نام نہیں، بل کہ یہ ایک ایسا شعوری تجربہ ہے، جو شاید اولاً تو تخیلاتی اور مثالی سطح پر نمودار ہوتا ہو، لیکن بعد میں اسی حالت میں نمود پذیر نہیں رہ سکتا۔ یہ جذبہ اپنے جملہ احوال و آثار کے ساتھ کسی نہ کسی متعینہ وجود کے ساتھ وابستہ ہو جاتا ہے، مگر یہ وابستگی جذباتی اور تخیلی سطح پر ہی ممکن ہو سکتی ہے۔ جذبہ و تخیل کی شعوری قوتوں میں علامتیں تو موجود رہتی ہیں، مگر ان پر کسی بھی خارجی نوع کا حکم نہیں لگایا جا سکتا، کیوں کہ علمی حوالے سے تو اشیا خارج میں علاحدہ علاحدہ اور مختلف صفات کے ساتھ موجود رہتی ہیں، مگر باطن میں یہ ایک اکائی کی صورت میں جلوہ گر ہو جاتی ہیں اور یہی اکائی اس شعور کو بیدار کرتی ہے، جو عشق کی مجازی اور حقیقی حیثیت کو متعین کرتا ہے اور یہ کیفیت تخلیقی شعور کے اس علامتی نظام کی مرہونِ منت ہے، جس میں خیال خود ایک تجسیمی صورت اوڑھ لیتا ہے۔ اس طرح خیال اور تجسیم میں دوئی کا تلازمہ نہیں رہتا، بل کہ دونوں میں ایک ایسا ربط وضبط در آتا ہے، جو عشق کی کیفیاتی صورت پذیری میں ممد و معاون ہوتا ہے۔ اسی رویے کی وجہ سے جذبے کی اس ماورائی کیفیت کا ادراک ہو سکتا ہے، جو حسن کی تخیلی صورت کا پیش خیمہ ہے۔ عشق اپنی مجازی اور حقیقی صورت میں داخلی اور خارجی توازن سے ایک ایسی صداقت کو جنم دیتا ہے، جو فکر کی معنوی روایت کو وسعت اور گہرائی سے مملو کرتی ہے۔ اس کیفیت کا اظہار ہمیں ہند اسلامی تہذیب کے ابتدائی اور وسطی دور کی شاعری میں دکھائی دیتا ہے۔ بہ قولِ ڈاکٹر جمیل جالبی:

> ''یہ معاشرہ عشق و عاشقی کو زندگی میں سب سے زیادہ اہم مقام دیتا تھا اور حیات و کائنات کے مسائل تک عشق ہی کے ذریعے پہنچتا تھا۔ اس عشق کے دو بڑے دائرے تھے؛ ایک عشقِ مجازی اور دوسرا عشقِ حقیقی۔ یہ دونوں دائرے زندگی کی ہر سطح پر کبھی ساتھ ساتھ اور کبھی ایک دوسرے کو

کاٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ تہذیب عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی کا
سراغ لگاتی ہے اور یہ دونوں مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ یہاں عشق سے
زندگی کے کاکل بھی سنوارے جارہے ہیں اور تہذیبِ نفس کا کام بھی لیا جا
رہا ہے۔ عشق کی اس اہمیت اور معنی کے بغیر اس تہذیب کی تخلیقی قوتوں
اور عوامل کو پورے طور پر نہیں سمجھا جاسکتا۔'' (۱۰)

ان ادوار میں چوں کہ حیات و کائنات کے مسائل کا اظہار براہِ راست غزل کا موضوع نہیں رہا، اس لیے ایسے مسائل پر گفتگو عشق کے رموز و علائم میں کی گئی۔ مابعدالطبیعیاتی رویّوں کا احساس اور ان سے پیدا شدہ رنگا رنگ کیفیات کا شعور بھی حسن و عشق کی جلوہ گری سے معطر ہے۔ اگر چہ یہ تجربے اپنی ہیئت میں اتنے زیادہ پُر پیچ اور گنجل دار نہیں ہیں، مگر ان میں سوز و ساز اور تجرید و تفرید کی جو خوشبو موجود ہے، وہ تہذیب کی معنوی فضا کو ایسی شائستگی عطا کرتی ہے، جو جذب و کیف اور ربط و ضبط کا اظہاریہ ہے۔ ان ادوار کی غزلوں میں حسن و عشق کے حوالے سے ہر تجربے کا بیان نہایت سنجیدگی اور گہرائی کے ساتھ ہوا ہے۔ عشق کا مادی تصور بھی موجود ہے اور روحانی بھی، مگر دونوں میں ضبط اور ٹھہراؤ کا تلازمہ موجود ہے۔ عشق اور اس کی کیفیات کے ضمن میں مذہبی روایات اور تلمیحات سے بھی روشنی اخذ کی گئی ہے، جو ان ادوار کی غزلیہ شاعری کو سنجیدگی اور علویت عطا کرتی ہے، کیوں کہ غزل کے پس منظر میں موجود تہذیب اور اس کے معنوی خدوخال غزل کو گم راہ اور بے راہ نہیں ہونے دے رہے۔ یہ غزل کی موضوعاتی شائستگی ہی تو ہے، جو تصوف کی فکری روایت کو اس کے معنوی دائرے میں سمیٹ رکھتی ہے اور اسے ایک ایسی درویشانہ لطافت اور فقیرانہ قناعت سے وابستہ کر دیتی ہے، جو ہند اسلامی تہذیب کا فکری اثاثہ ہے۔

(۳)

غزل اور اس کی معنوی روایت جب پنجاب، سندھ، گجرات اور حیدر آباد دکن سے ہوتی ہوئی ولی دکنی (م: ۱۱۳۳ھ ... ۱۱۳۸ھ کے درمیان) تک پہنچی، تو انہوں نے فکری اور فنی طور پر اسے ایک ایسے سُر تال سے آشنا کیا، جو ان سے ماقبل غزل کی تہذیب میں موجود نہیں تھا۔ انہوں نے ہر علاقے کی فکری اور فنی روایت سے استفادہ کیا اور اسے محض علاقائی پن تک محدود کرنے کے

بجائے تہذیبی وسعت عطا کی۔ ان کے موضوعات کا پھیلاؤ اور غزل میں تہذیبی قدروں کا رچاؤ ان کی قادرالکلامی اور روشن خیالی کی دلیل ہے۔ ان کی حیثیت محض ایک سنگم کی نہیں کہ جس نے مختلف دھاروں کو امتزاجی کیفیت سے روشناس کیا' بل کہ ان کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے غزل کو ایک ایسی آواز اور لہجہ عطا کیا' جس میں عرب وعجم کا فکری رویہ علاقائی روایت کے ساتھ شیر وشکر ہو گیا۔ انہوں نے پنجابی' سندھی' گجراتی' دکنی اور ہندوی لہجوں کو ریختہ میں بدل دیا اور ریختہ میں فارسی کا ایسا رس گھولا کہ خود ریختہ فارسی کے لیے رشک کا باعث بن گیا۔ اس سے موضوعاتی امکانات اور فنی علائم کا جہانِ شعری وسعت اور گہرائی سے ہم کنار ہوا۔ غزل کی روایت میں ولی کا یہ اجتہاد کچھ کم اہمیت کا حامل نہیں' بل کہ یہ اس قدر اہم ہے کہ اس سے غزل کو اتنی تہذیبی قوت ملی کہ وہ ہند اسلامی تہذیب کی فکری معنویت کی ترجمان بن گئی۔

''ولی نے قدیم روایت کے بہترین اور زندہ اجزا کو اپنی شاعری میں سمیٹ لیا اور ان تمام آوازوں کو اپنی آواز میں جذب کر لیا' جو تاریخ کے ساز کے مختلف تاروں سے نکل رہی تھیں۔ ولی دکنی کی شاعری میں سارے قدیم دور کی روح بھی بول رہی ہے اور ساتھ ساتھ آنے والی نسلوں کو نئے امکانات سے متعارف بھی کروا رہی ہے۔ اس کام کو پورا کرنے کے لیے ولی نے ان تمام زمینوں میں غزلیں کہیں' جن میں قدیم شعرائے دکن محمود' فیروز' خیالی' حسن شوقی' محمد قلی قطب شاہ' نصرتی اور شاہی وغیرہ نے دادِ سخن دی تھی اور ساتھ ساتھ ایسی فارسی زمینوں میں بھی غزلیں لکھیں' جو اردو کے مزاج سے مطابقت رکھتی تھیں۔'' (۱۱)

ولی دکنی کی غزل میں ہند اسلامی تہذیب کے فکری' معنوی' معاشرتی اور روحانی عناصر باہم مربوط اور ہم آہنگ ہو گئے۔ انہوں نے غزل میں احساسِ جمال کے ذوق اور شعور کو اتنا اُجاگر کیا کہ ان کی غزل وجدان اور تجربے کی معنوی اکائی بن گئی۔ انہوں نے اپنے داخلی احساسات اور دلی کیفیات کو اس طرح بیان کیا کہ ان کی غزل کے زاویے انسانی زندگی اور اس کے مختلف النوع تجربوں کے آئینہ دار بن گئے۔ انہوں نے مجاز اور حقیقت کی علامتی معنویت کو اس

طرح باہم دگر آمیخت کیا کہ اس سے ہند اسلامی تہذیب کی فکری جہت اُجاگر ہوئی۔ ولی نے جب شعر گوئی کا آغاز کیا' تو ان کا ماحول متصوفانہ افکار سے گونج رہا تھا۔ یہ گونج اس قدر توانا تھی کہ شاید ہی زندگی کا کوئی شعبہ اس کی آواز اور لحن سے محروم رہا ہو اور غزل' جو کہ اسلامی تہذیب کے خدوخال کا معنوی اور تجسیمی اظہار ہے' کیوں کر اس بازگشت سے خالی رہ سکتی تھی اور غزل بھی ولی جیسے غزل گو کی ــــ کہ جس میں ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک:

> ''اتنے پہلو' اتنے موضوعات' اتنے تجرباتِ زندگی سمٹ آئے ہیں کہ جس پہلو سے اردو غزل کو دیکھیے' اس کی واضح ابتدا ولی سے ہوتی ہے۔ ولی کی غزل میں اردو غزل کی کم و بیش وہ ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں' جو سراج سے لے کر داغ تک مختلف شاعروں کی انفرادیت کی نشانیاں بنیں اور جن سے آج تک 'بزمِ معنی کی شمع روشن ہے'۔'' (۱۲)

ولی دکنی وہ شاعر ہیں کہ جنہوں نے شاعری کے امکانات کو وسعت آشنا کیا' ان کے ہاں مجاز کے پس پردہ حقیقت کی جلوہ آرائی کچھ اس طرح عکس انداز ہو رہی ہے کہ جیسے بادلوں کی اوٹ سے خورشیدِ جہاں تاب جھلکارے لے رہا ہو۔ اُن کی غزل میں سب کچھ ہے اور اس سب کچھ کے منظر نامے میں اُن کی شاعری کا جمالیاتی رویہ آشکار ہوا ہے' جو مابعد الطبیعیاتی شاعری کا پیش خیمہ ہے۔ انہوں نے غزل کے اُفق کو ان متصوفانہ رویوں سے بھی روشناس کروایا ہے' جو زندگی اور اس کے بوقلموں تجربوں کے عکاس ہیں۔ ان کے ہاں زندگی کا شعور اتنا گہرا اور نمایاں ہے کہ اس شعور کے توسط سے وہ مسائلِ حیات کی گرہیں کھول دیتے ہیں۔ وہ عشقِ مجازی تک ہی محدود نہیں رہتے' بل کہ وہ تصورِ عشق کو اس طرح ہمہ گیریت سے مملو کرتے ہیں کہ حیات و کائنات کے رویئے عشقِ حقیقی کے توسط سے اُجاگر ہو جاتے ہیں۔ ولی ادبیاتِ اردو کے وہ پہلے شاعر ہیں کہ جن کی غزل میں وحدۃ الوجودی عقیدے کی فلسفیانہ معنویت کے شرارے دکھائی دیتے ہیں۔ خدا معلوم یہ رویہ ان کا ذاتی تجربہ ہے کہ نہیں' مگر یہ ضرور ہے کہ انہوں نے اس مسئلے کو محض علمی سطح پر بیان کرنے کے بجائے دلی کیفیات کی آمیزش سے ہم آہنگ کیا' جس کی وجہ سے ان کی غزل میں یہ مابعد الطبیعیاتی سچائی کثرت کی نیرنگیوں میں وحدت کی بے رنگی کا اظہار بن گئی' کیوں کہ:

"ولی کی تعلیم و تربیت صوفی بزرگوں کی زیرِ عاطفت ہوئی تھی۔ ان کا خاندانی ماحول بھی وہی تھا، جس میں شروع سے بچے کو روحانیت اور عشقِ حقیقی کی تعلیم دی جاتی ہے۔ سعداللہ [گلشن] سے ملنے کے لیے ولی کا دِلّی جانا، علی رضا کے حلقہ ارادت میں داخل ہونا اور سید ابوالمعالی سے عارفانہ محبت کا اظہار کرنا ایسی باتیں ہیں، جو ولی کے متصوفانہ اور عاشقانہ مزاج کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔" (۱۳)

ولی کے متصوفانہ اشعار کے رنگ ملاحظہ ہوں، جن میں فکر و خیال کی رعنائی، جذبہ و احساس کی توانائی سے ہم آغوش ہے:

حسن تھا پردہ تجرید میں سب سوں آزاد
طالبِ عشق ہوا صورتِ انسان میں آ

☆

ولؔی جنت میں رہنا ہی نہیں درکار عاشق کوں
جو طالب لامکاں کا ہے، اسے مسکن سے کیا مطلب

☆

سیر صحرا کی توں نہ کر ہرگز
دل کے صحرا میں گر خدا پایا

☆

حقیقت کے لُغت کا ترجمہ عشقِ مجازی ہے
وہ پائے شرح میں مطلب نہ بوجھے جو متن ہرگز

☆

ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جیو میں
مشکل ہے جیو سوں تجھ کو اب امتیاز کرنا

☆

ہر ذرہ اس کی چشم میں لبریزِ نور ہے
دیکھا ہے جس نے حسنِ تجلّی بہار کا

☆

کیوں ہو سکے جہاں میں ترا ہم سر آفتاب
تجھ حسن کی اگن کا ہے یک اخگر آفتاب

☆

عارفاں پر ہمیشہ روشن ہے
کہ فنِ عاشقی عجب فن ہے

☆

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسنِ بے حجاب اس کا
بغیر از دیدہ حیراں نہیں جگ میں نقاب اس کا

☆

ہوا ہے مجھ پہ شمعِ بزمِ یک رنگی سوں یہ روشن
کہ ہر ذرے اپر تاباں ہے دائم آفتاب اس کا

☆

کیوں نہ ہر ذرہ رقص میں آوے
جلوہ گر آفتابِ سیما ہے

☆

مسندِ گل منزلِ شبنم ہوئی
دیکھ رتبہ دیدہ بیدار کا

☆

یاد کرنا ہر گھڑی تجھ یار کا
ہے وظیفہ مجھ دلِ بیمار کا

☆

خودی سے اولاً خالی ہو اے دل!
اگر اس شمعِ روشن کی لگن ہے

☆

جلوہ گر جب سوں وو جمال ہوا
نورِ خورشید پائمال ہوا

☆

ولی کے تصورِ عشق کی تہذیب اور سنجیدگی میں متصوفانہ افکار کا رویہ اساسی اہمیت کا حامل ہے۔ انہوں نے ہند اسلامی تہذیب کے باطنی عناصر سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے، کیوں کہ ان کی غزل میں جو فن کارانہ تفکر اور متصوفانہ تعمق ملتا ہے، وہ اسی تہذیبی شعور کا غماز ہے۔ انہیں تصوف اور اس کے نظامِ کار سے جو گہری وابستگی تھی، اس نے ولی کی غزل کے امکانات کو وسعت اور ہمہ گیریت سے ہم کنار کیا ہے۔ ان کے کلام میں عرفانِ ذات کے جو رویے کارفرما ہیں، ان کے پس منظر میں مشاہدے اور تجربے کا رنگ و آہنگ موجود ہے۔ ولی کے ہاں تغزل کی یہ مجموعی فضا رنگ اور خوشبو کی اس بے رنگی کی ترجمان ہے، جو فکر کو وحدۃ الوجود کے ادراک سے ہم آہنگ رکھتی ہے۔ اس مسئلے کی ترجمانی میں انہوں نے خارجی اور باطنی شعور سے ایسی امتزاجی کیفیت اجاگر کی ہے، جو عرفان اور معرفت کے جمالیاتی رویوں کی آئینہ دار ہے۔ ولی کے باطنی تجربات میں ایک ایسی تخلیقی قوت پوشیدہ ہے، جو شاعرانہ نظام کو ایسے علامتی اور استعاراتی رویّوں سے ہم آہنگ کر دیتی ہے، جو جریدہ عالم پر نقشِ دوام کے اثبات سے عبارت ہے، کیوں کہ دل کے آئینے میں معنوی حقائق کی جو دنیا آباد ہے، اس کا عرفان، مابعد الطبیعیاتی نظام سے آگاہی کے بغیر ممکن نہیں ہوتا، مگر ولی کے ہاں متصوفانہ افکار کے ضمن میں یہ اندازِ نظر دکھائی دیتا ہے، بل کہ یہی ان کی مقبولیت اور انفرادیت کا باعث بھی ہے۔ ان کی غزل عشق کے مجازی اور حقیقی پہلوؤں کے مابین محوِ سفر رہتی ہے۔ بعض اوقات تو وہ مجاز و حقیقت کو اس طرح باہم آمیخت کرتے ہیں کہ ان میں دوئی کا واہمہ تک ختم ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہی رویہ جلوہ ہائے معانی کی بہار کا اشاریہ ہے۔ ان کا ذوقِ جمال اس قدر اعلا اور ارفع ہے کہ صداقت کی جستجو کا تلازمہ اسی جمالیاتی ذوق سے پھوٹتا ہے۔ وہ محض خارجی مظاہر کا

تماشا نہیں کرتے، بل کہ اپنے باطنی تجربے پر بھی نگاہ رکھتے ہیں، اسی لیے ان کے ہاں خارجی اور باطنی عوامل کی آمیزش اور آویزش سے ایک ایسا زاویہ نگاہ پیدا ہوتا ہے، جو ہند اسلامی تہذیب کے متصوفانہ جذبوں کا آئینہ دار ہے:

"ولی تصوف کی روایت سے متاثر ہوئے ہیں اور ان کی شخصیت میں اس کا رنگ پوری طرح رچا ہوا نظر آتا ہے۔ تصوف کی منزلِ اولیں یعنی عشقِ مجازی کو انہوں نے بڑی اہمیت دی اور اسی کو عشقِ حقیقی کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔ اس خیال نے بھی انہیں حسن سے قریب کیا ہے اور وہ اس کی طرف والہانہ انداز میں اظہارِ جذب وشوق کے لیے مجبور ہو گئے ہیں۔" (۱۴)

ولی کی غزل میں سوز وگداز اور ربط وضبط کا جو سلسلہ دکھائی دیتا ہے، وہ ان کے فکری اور فنی توازن سے انعکاس پذیر ہے۔ شاعری کی تہذیب اپنے مجموعی تناظر میں لاشعوری آہنگ کے ان عوامل کو جنم دیتی ہے، جو ولی اور ان کے بعد کی غزل کا طرہ امتیاز ہے۔

ولی کے اہم تر معاصرین میں سید محمد فراقی [م: ۱۱۴۴ھ] داؤد اورنگ آبادی [م: ۱۱۵۷ھ] اور سراج اورنگ آبادی [م: ۱۱۷۷ھ] کے نام لیے جا سکتے ہیں، لیکن اول الذکر دونوں شاعروں کی غزل میں وحدۃ الوجودی عناصر کی جلوہ گری کے مظاہر نہیں ملتے۔ البتہ ولی کے بعد اور مرزا مظہر جانِ جاناں سے پہلے سراج ہی وہ واحد شاعر ہیں کہ جنہوں نے متصوفانہ رویوں کو باقاعدہ تجربے کی کیفیت سے ہم آہنگ کیا ہے۔ ان کی غزل ہند اسلامی تہذیب کے مزاج اور ماحول کی ترجمان ہے۔ ان کی غزل میں وحدۃ الوجودی عقیدے اور اس کے متعلقات کے متعلق جتنے اشعار ملتے ہیں، ان سے قبل شاید ہی کسی اردو شاعر کے ہاں دکھائی دیتے ہوں۔ ولی کی طرح عشق کا موضوع سراج کے کلام میں بھی اساسی اہمیت کا حامل ہے، مگر اس کیفیت کی جلوہ آرائی میں شکوہِ معنوی کے بجائے خود سپردگی کا احساس نمایاں ہے، چوں کہ سراج سلسلہ چشتیہ میں شاہ عبدالرحمان چشتی [م: ۱۱۶۲ھ] سے بیعت رکھتے تھے اور اپنی زندگی کا بڑا حصہ صوفیہ کے مزارات پر چلہ کشی میں صرف کیا، اس لیے ان کے ہاں توحیدِ وجودی کے جو مظاہر دکھائی دیتے ہیں، ان کی حیثیت محض علمی نہیں، بل کہ تجرباتی ہے۔ عالمِ جذب وکیف میں انہوں نے باطنی کیفیت کو مشاہدہ ذات پر مرتکز کیا،

تو وحدۃ الوجود کا عرفان ان کا داخلی تجربہ بن گیا اور اس تجربے کی متنوع فضا نے ان میں ایسا فکری اور معنوی ارتباط پیدا کر دیا، جس کے سبب وہ عرفانِ ذات کے متعدد بہ مقامات سے آگاہ ہوئے۔ یہی تجربہ جب علامتی پیرہن اوڑھ کر ان کی غزل میں رونما ہوا، تو عشق کی مخمور فضا متنوع رنگوں میں عکس انداز ہوئی اور متصوفانہ تہذیب کے کتنے ہی قرینے اس میں سمٹ آئے۔ وابستگی، خودسپردگی اور گداختگی نے باہم مل کر ان کی غزل میں ایک ایسا والہانہ پن پیدا کیا کہ جس کی بدولت ان کا کلام درد کی اس ساحرانہ فضا کا نقیب ٹھہرا، جو مشاہدے اور تجربے کے امتزاج کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتی۔ ان کی غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے کہ کس طرح ان میں مذکورہ بالا کیفیات کی تاب ناک ترجمانی موجود ہے:

جو چڑھا دار پر ہوا منصور
یہ محبت کی پہلی منزل ہے

☆

بوریائے بے ریا دشتِ فقر
ہے مجھے تختِ سلیماں کی مثال

☆

ہستی میں نیستی ہے اور نیستی میں ہستی
راہِ خدا پرستی اوّل ہے خود پرستی

☆

شرابِ معرفت پی کر جو کوئی مجذوب ہوتا ہے
در و دیوار اس کوں مظہرِ محبوب ہوتا ہے

☆

صنم ہزار ہوا پھر وہی صنم کا صنم
کہ اصلِ ہستی نا بود ہے عدم کا عدم

☆

کسی کو رازِ پنہاں کی خبر نئیں
ہماری بات کوں ہم جانتے ہیں

☆

دورنگی خوب نئیں یک رنگ ہو جا
سراپا موم ہو یا سنگ ہو جا

☆

ان اشعار کے ساتھ ساتھ اس غزل کے تیور اور آہنگ بھی ملاحظہ ہو:

خبرِ تحیرِ عشق سُن، نہ جنوں رہا، نہ پری رہی
نہ تو تو رہا، نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی
شہِ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی، نہ جنوں کی پردہ دری رہی
کبھی سمتِ غیب سیں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا
مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہو سو ہری رہی
نظرِ تغافلِ یار کا گلہ کس زباں سیں بیاں کروں
کہ شرابِ صد قدحِ آرزو خُمِ دل میں تھی سو بھری رہی
وہ عجب گھڑی تھی میں جس گھڑی لیا درس نسخہ عشق کا
کہ کتاب عقل کی طاق میں جوں دھری تھی تیونہی دھری رہی
ترے جوشِ حیرتِ حسن کا اثر اس قدر نہیں یہاں ہوا
کہ نہ آئنے میں رہی جلا، نہ پری کوں جلوہ گری رہی
کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراؔج کوں
نہ خطر رہا، نہ حذر رہا، مگر ایک بے خطری رہی

(۴)

اورنگ زیب عالم گیر [م: ۱۷۰۷ء] کی وفات کے ساتھ ہی مغل سلطنت کا شیرازہ

بکھرنے لگا۔ مغل حکمرانوں نے بہ قول ڈاکٹر جمیل جالبی :

''برعظیم کو نہ صرف سیاسی اتحاد سے روشناس کر کے ایک نیا قومی تصور دیا تھا' بل کہ ایک وسیع تہذیبی ہم آہنگی پیدا کر کے ایسا سیاسی وتہذیبی ڈھانچا بھی تیار کیا تھا' جس میں معاشرے کی تخلیقی صلاحیتیں پھل پھول سکیں۔ سترہویں صدی اس تہذیب کا نقطہ عروج ہے اور اٹھارویں صدی اس عظیم سلطنت کے زوال کی داستان ہے۔ وہ نظامِ خیال' جس نے اس عظیم سلطنت کو جنم دیا تھا' اب قوتِ عمل اور آگے بڑھنے' پھیلنے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا تھا۔'' (۱۵)

اورنگ زیب عالم گیر کے دورِ حکومت میں مغل سلطنت جس قدر وسعت سے ہم آہنگ ہوئی' اس سے قبل اتنا وسیع رقبہ' آبادی اور حدود اس کے زیرِ تسلط نہیں رہے' مگر ظہیر الدین بابر سے لے کر شاہ جہان تک جو تہذیبی اور فکری استحکام اس سلطنت کا طرہ امتیاز رہا' وہ اورنگ زیب عالم گیر کے عہد میں تہذیب کے داخلی اور باطنی رویّوں میں کھوکھلے پن کا نقیب بن گیا۔ ان کے دور میں سیاسی اور سماجی سطح پر جو ہمواریت دکھائی دے رہی تھی' وہ ان کی دور اندیشی اور جاہ وجلال کا شاخسانہ تھی' ورنہ ان کی وفات کے ساتھ ہی' جس طوائف الملوک اور سیاسی انارکی کا آغاز ہوا' وہ یک دم رونما نہیں ہوئی' بل کہ اس زوال آشنائی کے سرے تہذیب کی ان قدروں کے ساتھ ہم آہنگ تھے' جو برسوں کے ارتقائی عمل کے سبب وقوع پذیر ہوئی تھیں۔ فرق صرف یہ تھا کہ عالم گیر کی توانا اور جان دار شخصیت کے زیرِ اثر زوال کے یہ آثار مدھم اور مبہم سروں میں معاشرے کو گھن کی طرح چاٹتے رہے' مگر ان کا اظہار خارجی سطح پر اس وقت سامنے آیا' جب کابل و کشمیر اور ہمالیہ وراس کماری تک پھیلی ہوئی' اس سلطنت کو سہارا دینے کے لیے کوئی ایسا مردِ میدان نہ رہا' جس میں بابر کی سی طوفانی اور متلاطم کیفیات سرگرمِ کار ہوں۔ ۱۷۰۷ء کے بعد کوئی پون صدی کے اندر اندر بارہ حکمران تخت نشین ہوئے' مگر سلطنت کی زوال آمادگی کو سنبھالا نہ دے سکے اور یوں برصغیر کی تہذیبی مرکزیت ٹکڑوں میں بٹ کر رہ گئی اور معاشرے میں ایسے تضاد اور ثنویت کا آغاز ہوا کہ زندگی اپنی تہذیبی معنویت ہی کھو بیٹھی۔ یہ متضاد اور متناقص رویے ہی تو تھے کہ جن کی وجہ سے :

''دہلی دھوپ اور چھاؤں کا شہر تھی۔ یہاں خانقاہیں بھی تھیں، شراب خانے بھی؛ مدرسے بھی تھے اور قمار بازی کے اڈے بھی۔ دہلی کی یہ متضاد خصوصیات' اس زمانے کے بہت سے لوگوں کی زندگی میں پائی جاتی تھیں۔لوگ بڑی عقیدت اور ارادت کے ساتھ خانقاہوں اور مزارات پر حاضر ہوتے تھے' پھر اسی جوش اور ولولے سے طوائفوں کی محفلوں میں شرکت کرتے تھے۔ان کی رندی اور مذہبیت ساتھ ساتھ چلتی تھی۔ نہ رندی مذہبیت پر غالب آتی' نہ مذہب رندی پر۔شاہ ولی اللہ دہلویؒ نے احمد شاہ ابدالی کو لکھا تھا' اگر حالات نہ بدلے تو مسلمان:'اندکے از زماں نکذرد کہ قومے شوند کہ نہ اسلام را دانند نہ کفررا'...... اس زمانے کے لوگوں کا یہ حال تھا کہ نہ رندی سے واقف تھے' نہ مذہب سے۔ وہ متضاد چیزوں کو ایک ساتھ لے کر چلتے تھے اور کوشش کرتے تھے کہ نہ رندی ہاتھ سے جائے' نہ مذہب کا دامن چھوٹے' لیکن یہ ایک خودفریبی تھی:

نیک و بد در آدمی پنہاں نمی ماند چناں کہ
نافہ در جیب ملوک و بادہ در جامِ بلور

یہ مذہبیت جو رندی کے پہلو بہ پہلو چلتی تھی' فسق وفجور سے زیادہ متعفن تھی۔ یہ ضمیر کی آواز کو کچلنے کا ایک ظالمانہ انداز تھا۔''(۱۶)

تہذیبی زندگی نمود اور نمائش کی آئینہ دار تھی۔ معاشرے میں ایسا کھلا ہوا تضاد موجود تھا کہ جس سے زندگی خارج اور باطن کے مابین بٹ کر رہ گئی تھی۔قول وفعل میں ایک بُعد پیدا ہو گیا تھا اور بے یقینی کی فضا اتنی عام تھی کہ اس سے بادشاہِ وقت سے لے کر عوام الناس تک بہ یک وقت متاثر ہو رہے تھے۔ذاتی مفاد' اجتماعی مفاد پر غالب آ گیا تھا اور یوں باطن کا کھوکھلا پن ظاہری نمود کا مقتضی تھا' تا کہ مصنوعی اور عارضی طور پر ہی سہی' مگر زندگی کی معنوی فضا کر قائم رکھا جاسکے۔ پرانی اقدار مٹ رہی تھیں اور ان کی جگہ جن اقدار کا رواج ہو رہا تھا' ان میں ایسی بحرانی کیفیت موجود تھی کہ وہ بجائے ساخت و پرداخت کے شکست وریخت کے کام میں معاون تھیں۔معاشرے میں

مذہبی دباؤ عام تھا اور شخصیتیں نفسیاتی طور پر ٹوٹ پھوٹ کا شکار تھیں۔ شرافت اور نجابت کے معیار بدل گئے تھے۔ اسلامی تہذیب نے برِ صغیر میں داخل ہوتے ہی ذات پات کے جس نظام کو ختم کیا تھا' اب خود اس میں اس کا دور دورہ تھا۔ بس تہذیبی اقدار کا مٹنا تھا کہ ہر شے بے جہت ہو کر رہ گئی۔ بادشاہ سے لے کر عوام تک سارا معاشرتی ڈھانچا___ بابر بہ عیش کوش کہ عالم دوبارا نیست___ کے فلسفے پر عمل پیرا تھا۔ مذہبی اور متصوفانہ رویے تو یقیناً موجود تھے' مگر عمل کی دولت کا فقدان تھا۔ توہم پرستی بڑھ گئی تھی۔ آزادیٔ فکر کا نام و نشان نہ تھا۔ حقیقت مجاز میں الجھ گئی تھی۔ تقلید پرستی عام تھی۔ فلسفہ حیات پر جمود طاری تھا۔ تصوف کے فکری رابطے قرآن و حدیث سے کٹ گئے اور اس پر ویدانت اور اپ نی شد اثر انداز ہونے لگے۔ راگ رنگ کی محفلیں اور حسن پرستی کے مظاہر اس معاشرے کی دلچسپی کا عام اور نمایاں پہلو تھے۔ عورت کو گھر کی چار دیواری میں محبوس کر دیا گیا تھا اور اس کی جگہ طوائف نے سنبھال لی تھی۔ طوائف کا کوٹھا شائستگی اور تہذیب کی تربیت گاہ بن گیا۔ امرد پرستی کا رواج عام ہو گیا۔ امرا اور شعرا اعلانیہ اس فعلِ قبیح میں مبتلا تھے۔ اس برائی کا فخریہ اظہار ہونے لگا۔ اورنگ زیب عالمگیر کے عہد میں زیریں سطح پر چلنے والی لہریں اب زور پکڑ چکی تھیں اور اس انتشار نے ایک طرف تہذیبی زندگی کو سنجیدگی سے عاری بنا دیا تھا' تو دوسری طرف عیش کوشی اور نشاط پرستی کے عوامل بیدار ہو گئے تھے۔ مغل سلطنت کے زیرِ اثر معاشرتی اور تہذیبی زندگی جس انداز سے گزر رہی تھی' بہت کم لوگوں کو اس سیاسی اور سماجی انحطاط کا اندازہ تھا' جو کارہائے حکومت کو ختم کیے دے رہے تھے' ورنہ بادشاہ اور عوام زندگی کی رنگینیوں میں غرق تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے الفاظ میں:

''محلاتِ شاہی میں آئے دن کوئی نہ کوئی جشن برپا رہتا تھا' کبھی تورے بندی' کبھی رت جگا' کبھی نوروز' کبھی آخری چہار شنبہ' کبھی خواجہ صاحب کی چھڑیاں' کبھی سلونوں' تو کبھی پھول والوں کی سیر ...... ان میلوں ٹھیلوں سے اہلِ دہلی کی تمام رنگین مزاجی اور زندہ دلی کا ثبوت ملتا ہے۔ ان سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی دہلی اپنی تمام سراسیمگی اور پریشان خاطری کے باوجود 'اک گونہ بے خودی' کی خریدار تھی۔ دہلی کے لوگ تعمق

فکر سے زیادہ رنگینیٔ احساس کے قتیل تھے۔'' (۱۷)

سلطنت کو زوال کیا آیا کہ ہند اسلامی تہذیب بھی پژمردہ ہو کر رہ گئی۔ وہ تہذیب، جس نے پچھلی کئی صدیوں سے عوام کے جذبات اور احساسات کی تطہیر اور تربیت کا کام انجام دیا تھا، اب خود متحرک اور باعمل زندگی کو ترس رہی تھی۔ اس تہذیب کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والے علوم و فنون فکری اور معنوی انجماد کا شکار ہو گئے تھے۔ تاج محل بنانے والی قوم فنِ تعمیر اور اس کی جمالیات پر خود حیرت زدہ تھی۔ مصوری کا عمل رو بہ زوال تھا۔ چشت کی خانقاہوں سے ابھرنے والی موسیقی کی تانیں اب طوائف کے کوٹھے سے اٹھ رہی تھیں۔ دربار اور بازار میں ہر کہیں موسیقی کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں، مگر اس کے وہ اصول اور ضوابط پامال ہو گئے تھے، جنہیں صوفیائے چشت نے متعارف کروایا تھا۔ لے دے کر چشت کی خانقاہیں تھیں کہ جہاں موسیقی اور سماع کی سماعت کے وہی سخت اور کڑے اصول مروج تھے، مگر ان کی طرف متوجہ ہونے کا وقت کس کے پاس تھا؟ صوفیائے خام اور علمائے سو قرآن و حدیث کی ایسی دور از کار تاویلیں کر رہے تھے، جن کا اسلام کے اساسی اور بنیادی عقائد و تعلیمات سے کوئی تعلق نہ تھا:

''اس دور کے مشائخِ چشت نے اس قسم کے صوفیہ کے خلاف آواز بلند کی اور تصوف کی خالص اسلامی صورت نکھار کر پیش کی۔'' (۱۸)

زندگی کا ہر شعبہ روحِ عصر کا ترجمان تھا اور انفعالی کیفیتوں نے فکر و خیال کی قوتوں کو مفلوج کر کے رکھ دیا تھا۔ دوسرے فنون کی طرح شاعری بھی ایہام گوئی کے تکلف اور بناوٹ کا شکار تھی۔ یہ وہ سیاسی اور فکری پس منظر تھا، جس میں ولی دکنی کا دیوان ولی پہنچا اور اسے ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ شعرائے عصر نے دیوانِ ولی کی ایک فنی جہت، ایہام گوئی سے اس قدر اخذ و استفادہ کیا کہ یہ خوبی خامی بن کر رہ گئی۔ ایہام گوئی کا فن، چوں کہ اس معاشرے کی تہذیبی زندگی کا عکاس تھا، اس لیے اسے خاطر خواہ اہمیت ملی، کیوں کہ:

''یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب فرد عیش پرستی کی دنیا میں داخل ہوتا ہے، تو وہ ایسے موقعوں پر اشارے اور کنائے استعمال کرتا ہے، وہ اپنے دل کی بات چھپانا بھی چاہتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرنا چاہتا ہے۔ اس کے لیے وہ

ذو معنی الفاظ استعمال کرتا ہے' جس سے جاننے والے پر تو انکشاف ہو
جائے' لیکن دوسروں سے وہ بات چھپی بھی رہے۔ عشق و عاشقی کے سلسلے
میں تو ایسی زبان اور بھی ضروری ہو جاتی ہے' ایہام گوئی اس معاشرے کی
اس لیے معاشرتی و تہذیبی ضرورت تھی۔'' (۱۹)

شعرائے دہلی نے اس 'معاشرتی اور تہذیبی ضرورت' کو اس قدر برتا کہ تہذیب اور شائستگی کی یہ علامت فکری اور معنوی ابتذال کا استعارہ بن گئی۔ یقیناً اس صنعت کے استعمال سے زبان کو تو فائدہ پہنچا، مگر 'شاعری کارِ بے کاراں' سے آگے نہ بڑھ سکی۔ اس دور میں کوئی بھی ایسا غزل گو نہیں گزرا کہ جس کی غزل ارضی اور مادی تصورات سے گزر کر مابعد الطبیعیاتی رویّوں سے ہم آہنگ ہوگئی ہو۔ تصورِ عشق کے ضمن میں کہیں کہیں دنیا کی بے ثباتی کا ذکر ہوا ہے' مگر اس کا پس منظر بھی متصوفانہ رویّوں کے ساتھ جڑا ہوا نہیں ہے۔ اس کے پس پردہ بھی عیش کوشی اور لذت افروزی کے تقاضے اور خواہشات سرگرمِ کار ہیں۔ عشق اگرچہ اس عہد کی غزل کا بھی مرکزی موضوع ہے' مگر اس میں امرد پرستی اور زنانِ بازاری کی مبتذل سراپا نگاری کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ نہ تو اس تصورِ عشق میں سنجیدگی اور علویت ہے اور نہ ہی مجاز کی پاکیزگی اور حقیقت کا ادراک' چوں کہ تعیش پسندی اس تہذیب کا بنیادی رویہ تھا' اس لیے غزل بھی انہیں کیفیات سے مملو ہے' کیوں کہ جہاں معنوی روایت جنسی اور جسمانی لذائذ سے وابستہ ہو کر رہ جائے' وہاں اقدار کا ارفع اور اعلا تصور ناممکن ہو جاتا ہے اور یہی صورتِ حال اس معاشرے میں پیدا ہوئی اور اسی کا عکس محمد شاہی عہد کی غزل میں رونما ہوا۔ آبرو' ناجی' مضمون' حاتم اور یک رنگ' ایہام گوئی کی تحریک کے نمائندے تھے' جنھوں نے لفظِ تازہ کی تلاش اور اس میں ذومعنویت کے جڑاؤ میں اپنی ریاضتِ فن کا ثبوت دیا اور اس روشِ سخن کو اس قدر وسعت دی کہ آئندہ کے لیے اس کے امکانات ختم کر دیے۔ شاعری کا یہ انداز کچھ زیادہ عرصے تک نہ چل سکا' کیوں کہ جوں جوں معاشرتی اور تہذیبی احوال بدلتے گئے' توں توں یہ مصنوعی اور بناوٹی طرزِ سخن ماند پڑتا گیا اور آخرِ کار انہیں لوگوں کے ہاتھوں اپنے انجام کو پہنچا' جو اس کے بانی اور نمائندہ تھے۔

ان شعرا کے پہلو بہ پہلو ہمیں وہ شاعر بھی دکھائی دیتے ہیں' جو سید ھے سبھاؤ اس رنگِ

سخن کے ترجمان تھے' جو صدیوں سے ہند اسلامی تہذیب میں مروج رہا' مگر ان شاعروں میں شاہ تراب چشتی کے سوا' کوئی بھی دوسرا شاعر موضوعِ زیرِ بحث کے ضمن میں اہمیت کا حامل نہیں' کیوں کہ اس معاشرے کی متضاد اور دوغلی اقدار اور ان کے اثرات سے وہ بھی نہ بچ سکے۔ اگر ان کی شاعری ایہام سے آلودہ نہ ہوئی' تو اس میں ایسے آفاق گیر رویے بھی پیدا نہ ہو سکے' جو ان کے شعری ماحول کو ہمہ گیریت سے' ہم کنار کر سکتے! اس دور کی غزل میں صرف شاہ تراب چشتی کی غزل ہمارے موضوعِ سخن سے ہم آہنگ ہے۔ وہ متصوفانہ جذبوں کے ایسے شاعر ہیں کہ جنھوں نے صرف مسائلِ تصوف کے بیان پر اکتفا نہیں کیا' بل کہ انھوں نے اپنی غزل کو قلبی واردات کا آئینہ بنا دیا۔ ان کی غزل میں بہ قول ڈاکٹر جمیل جالبی:

> "عشق کی سرشاری بھی ہے اور والہانہ پن بھی؛ یہ عشق ہجر بھی ہے اور وصال بھی؛ یہ عاشق بھی ہے اور محبوب بھی؛ خدا بھی ہے اور جلوہ خدا بھی؛ یہ ایک ایسا آئینہ ہے' جس میں ساری کائنات وحدت بن گئی ہے۔ عشق کی اسی سرشاری کی وجہ سے ان کی شاعری ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ اس اعتبار سے شاہ تراب وہ واحد شاعر ہیں' جنھیں ہم خالصتاً تصوف کا شاعر کہہ سکتے ہیں۔" (۲۰)

دراصل ان کی غزل وحدۃ الوجود کی اُس ہمہ گیر صداقت کا پرتو لیے ہوئے ہے' جو ہند اسلامی تہذیب کے بنیادی اور اساسی خدوخال کی نمائندہ ہے۔ اگرچہ انھیں زبان و بیان پر اتنی قدرت حاصل نہیں' جتنی ولی اور سراج کو تھی' ورنہ وہ اپنے عہد کے نمائندہ شاعر ہوتے' کیوں کہ فکری طور پر ان کی غزل میں وہ چراغ روشن ہیں' جو تہذیب کی مصنوعی فضا کو آفاقی قدروں کا امین بنا دیتے ہیں۔ انھوں نے وحدۃ الوجود کے آئینے میں حیات و کائنات کے مسائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے' مگر مظاہرِ فطرت کے وجودِ امکانی کو کسی دوئی یا اشتراک کا پیش خیمہ نہیں بننے دیا کہ نیرنگیِ عالم کے تلازماتی رویے بے رنگ حقیقت کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر کسی قسم کے اتحاد یا حلول کی کیفیت کو نمایاں کرتے۔ ان کے یہ شعر دیکھیے' جو تجربے کی سچائی اور معنوی جذب و کیف کے عکاس ہیں:

احمد احد میں میمِ محمدؐ حجاب رکھ
پھر آپ اپنا طالبِ دیدار ہے خدا

☆

ترابؔ طائرِ وحدت گرفتارِ عناصر ہو
بھٹکتا در بدر پھرتا ہے شاید آشیاں بھولا

☆

زاہدا ڈھونڈتا کہاں مجھ کوں
او تو موجود ہمارے میں

☆

واجب کو جیوں ضرور ہے ممکن ظہور کوں
یوں روح و جسم لازم و ملزوم بوجیے

☆

توں شریک سب کا تیرا کوئی نہیں مثل و شریک
میں تو شاہد ہوں میاں تیرے اکیلے پن کا

☆

اب ترابؔ رازِ حق عیاں مت کر
خال و خط بیچ بول مطلب سب

☆

جیوں کہ بوئے گُل ہے پنہاں رنگ میں ہم رنگ ہو
یوں دلیلِ 'نحن واقرب' بس ہے قربِ یار کا

☆

کل شے فنا' بقا ہے مگر روئے ذوالجلال
کلفت تعینات کا مسمار ہوگیا

☆

مرزا مظہر جانِ جاناں [م: ۱۱۹۵ھ] وہ پہلے شاعر ہیں، جنہوں نے تہذیبی رویوں کی وساطت سے ایہام گوئی کی فضا کو مصنوعی اور عارضی سمجھا اور اس شعری روایت کے خلاف ایک باقاعدہ تحریک کا آغاز کیا۔ انہوں نے اردو غزل کی کڑیاں ولی دکنی کی غزل کے اس فکری اور معنوی دھارے کے ساتھ ملا دیں، جو ہند اسلامی تہذیب کے اجزائے ترکیبی سے عبارت تھا۔ جب ردِ عمل کی تحریک نے بارِ دگر فارسی زبان و ادب کو اہمیت دی اور اس سے اخذ و استفادے کا سلسلہ شروع کیا، تو اردو کی تقریباً ہر قابلِ ذکر صنف سخن میں اس کا رنگ جھلکنے لگا۔ مرزا مظہر کے زیرِ اثر اردو غزل نے فارسی سے اثر قبول کیا۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔ ان کی اردو شاعری کسی بڑے تجربے کی غماز نہیں، مگر تاریخی طور پر اس کی بڑی اہمیت ہے، کیوں کہ انہوں نے غزل کو زندگی کے خارجی ماحول سے وابستہ کرنے کے بجائے اسے زندگی کی داخلی قدروں کا امین بنا دیا۔ صوفیانہ تجربات ان کا ذاتی تجربہ تھے، مگر کیا ضرور ہے کہ ایک صاحبِ عرفان اپنی قلبی واردات کو اتنی ہی شدت کے ساتھ غزل کے پیکر میں سمو سکے، جتنی شدت کے ساتھ وہ اس کے آئینۂ دل پر وارد ہوئی ہو۔ یہی کچھ مرزا مظہر کے ساتھ ہوا، ان کا روحانی تجربہ جس قدر گہرا اور بڑا تھا، وہ اتنی قوت کے ساتھ ان کی غزل کے آہنگ سے مملو نہ ہو سکا، لیکن ان کا یہ کارنامہ بھی کچھ کم اہمیت کا حامل نہیں کہ انہوں نے شعرا کی فکری اور معنوی تربیت کے لیے فارسی شاعری کا ایک انتخاب کیا، جس کی وجہ سے لوگ پھر فارسی کی تہذیبی روایت کے ساتھ وابستہ ہو گئے اور یوں اردو غزل جو ایہام گوئی کی وجہ سے مقامیت کی غماز بن گئی تھی، ہمہ گیر رویوں کا اشاریہ قرار پائی۔ انعام اللہ خاں یقیں، شاہ حاتم، محمد فقیہ دردمند، شرف علی فغاں، عبدالحی تاباں اور احسن الدین بیاں نے اس تحریک کی ترویج اور اشاعت میں اساسی نوعیت کا کردار ادا کیا۔ ان شاعروں کے ہاں کسی بڑے تجربے کی جستجو عبث محض اور لا حاصل ہے، کیوں کہ انہوں نے جن بنیادی رویوں پر کام کیا، وہ خود اتنے بڑے اور اہم تھے کہ ان کی موجودگی میں فکری طور پر احساس اور جذبے کو وہ معنوی بلندی میسر نہ آ سکتی تھی، جو کسی بھی بڑے شاعر کے کلام کے زندہ جاوید ہونے کی علامت ہوتی ہے۔ ان شاعروں نے ایک تو اردو زبان کو اس مصنوعی اندازِ بیاں سے نجات دلائی، جو اس کے رگ و ریشے میں اُتر کر

اس کے فکری ارتقا میں مانع تھا اور دوسرا انسانی اور تہذیبی اقدار کو تخلیقی عمل کی اس سان پر چڑھایا‘ جس سے لب و لہجے اور سُر تال کا کھردرا پن‘ کومل اور تیور آہنگ سے روشناس ہوگیا۔ ردِعمل کی تحریک کے متعلقین نے کم از کم ادبی سطح پر ہی سہی‘ مگر ٹوٹی ہوئی اس روایت کا سرا ہند اسلامی تہذیب کے ساتھ جوڑا‘ جسے اورنگ زیب عالم گیر کی وفات کے بعد‘ سیاسی اور سماجی عناصر کے انتشار نے تہذیبی دھاروں سے کاٹ دیا تھا۔ اس ردِعمل کے سبب معاشرے میں داخلی حوالے سے زندگی کی نئی معنویت کی تلاش ہونے لگی اور یہ وہی زمانہ تھا‘ جب نادر شاہ دلّی کی راجدھانی کو تہ و بالا کر رہا تھا۔ تہذیبی زندگی کی اس الم ناکی سے معاشرتی زندگی میں کچھ ایسے عوامل در آئے‘ جنہوں نے اس عہد کے انسان کو سوچنے پر مجبور کر دیا تھا:

”نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد یہ معاشرہ اضطراب و بے ثباتی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم والم میں ڈوب جاتا ہے۔ ظاہر ہے اس مزاج کی ترجمانی فقرہ بازی‘ لطیفوں اور ایہام گوئی سے نہیں کی جاسکتی تھی۔ اس کے لیے نئے قسم کے رنگِ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی۔ ایسا رنگِ سخن‘ جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کر سکے۔ تہذیبی و معاشرتی رجحان زندگی کی کروٹوں کے ساتھ بدلتے ہیں اور اپنے فنونِ لطیفہ میں ظاہر ہوتے ہیں‘ یہی صورت اس دور میں ہوئی۔ محمد شاہ جو جام و دلآ رام کا دل دادہ تھا۔ آخر عمر میں فقیروں کی صحبت میں خوش رہتا تھا اور انہی کے ساتھ اٹھتا بیٹھتا تھا۔ محمد شاہ کے مزاج کی یہ تبدیلی بدلے ہوئے حالات اور ان کے اثرات کا منطقی نتیجہ تھی۔ یہ اس کرب کا اظہار تھی‘ جس سے بادشاہ‘ رعایا اور اس معاشرے کا ہر فرد دوچار تھا۔ معاشرے کے مزاج میں یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی‘ جس کی جڑیں اس کے باطن سے پھوٹی تھیں اور اندر ہی اندر اس کے مذاق‘ پسند و ناپسند اور ذہنی و فکری رویوں کو تبدیل کر رہی تھیں۔ اس کیفیت میں ایہام

کی شاعری یقیناً معاشرے کے لیے قابلِ قبول نہیں ہوسکتی تھی۔ اسی بدلی ہوئی ذہنی کیفیت میں ایہام گوئی کے رواج کا سورج غروب ہونے لگتا ہے۔ نئے رجحانات ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں اور رفتہ رفتہ ان پرانے رجحانات کو نکال باہر کرتے ہیں، جو تاریخی دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ ایہام گوئی چوں کہ نئے رویوں اور ذہنی تبدیلیوں کا ساتھ دینے سے قاصر تھی، اس لیے چند سال کے اندر اندر اس کا اثر زائل ہو گیا اور اس کی جگہ نئی شاعری نے لے لی۔"(۲۱)

کیوں کہ بدلتے ہوئے احوال و آثار اور ذہنی و فکری تقاضوں کے پیشِ نظر ضروری تھا کہ شاعری فطری اور حقیقی جذبوں سے ہم آہنگ ہو جائے، تاکہ زندگی اور اس کے مختلف زاویے اس میں عکس انداز ہوسکیں اور اس کی معنوی وسعت نئے امکانات سے آشنا ہو۔ ردِ عمل کی تحریک نے ادبی محاذ پر ایک ایسا رویّہ اختیار کیا، جس کی بدولت شاعری تہذیبی اور معاشرتی قدروں کی ترجمان بن گئی اور یوں غزلیہ شاعری نے فارسی کی روایت کو اس طرح برتا کہ اس کی لفظ تراشی اور معنی آفرینی کے تمام تر تلازمے اس کے رگ و ریشے میں اُتر گئے اور ایک ایسی تہذیبی روایت کا آغاز ہوا، جو بہ یک وقت حافظ و سعدی اور میر و غالب کے ساتھ وابستہ ہوگئی، لیکن یہاں یہ امر پیشِ نظر رہے کہ فارسی کے اسلوب و آہنگ اور موضوعات و اصناف کی قربت اور یگانگت کے باوصف اردو غزل کی حیثیت محض مقلدانہ نہیں۔ یہ اپنے خارجی اور داخلی رویوں میں فارسی تہذیب کے ساتھ وابستہ ہوتے ہوئے بھی اس سے الگ ہے اور اس کی یہی انفرادیت اسے ایسی گہری معنویّت عطا کرتی ہے، جو اس کی فکری وحدت کی دلیل ہے۔ ہند اسلامی تہذیب نے ابتدا ہی سے اردو غزل کو اپنی آغوش میں لے لیا تھا، اس لیے اس پر اس کے داخلی رویوں کا بہت گہرا اثر پڑا۔ چوں کہ تصوف اور اس کے فکری عناصر ہند اسلامی تہذیب کے اجزائے ترکیبی سے نمود پذیر تھے، اس لیے غزل نے انہیں اپنی مانگ میں بھر لیا۔ بہ قولِ ڈاکٹر اعجاز حسین:

"غزل کا مزاج لڑکپن ہی سے عاشقانہ تھا۔ اس کی گھٹی میں فارسی والوں نے سب اجزا سے زیادہ محبت کا جزو شامل کر دیا تھا اور عشق تصوف کی بھی

جان تھا، لہٰذا غزل اور تصوف کو شیر و شکر ہونے میں کوئی تامل نہ ہوا۔ غزل
نے تصوف کے سارے عقائد جذب کر لیے۔ ہمارے شعرا نے ان سب
مسائل کو غزلوں میں بیان کرنے کی کوشش کی، جو تصوف کے مایہ ناز اجزا
تھے۔ ہمہ اوست، فنا، بقا، ترک، توکل، توحید، جبر، قدر، معرفت وغیرہ پر دل
کھول کر اپنے جذبات نظم کیے اور یہ سیلاب اتنا تیز ہوا کہ ہمارے شعرا
خواہ عقیدے کے لحاظ صوفی ہوں یا نہ ہوں، تصوف میں کچھ اشعار کہنا
شاعرانہ فرض سمجھتے تھے۔'' (۲۲)

کیوں کہ اظہار کی نمود کا اس سے بہتر کوئی موضوعِ سخن نہ تھا۔ تصوف کے اندر فکری اور معنوی حوالے سے جتنی ہمہ گیری اور وسعت ہے، اتنی شاید ہی تہذیبی زندگی کا کوئی دوسرا پہلو پیش کر سکتا ہو۔ تصوف کے مسائل میں خدا، انسان اور کائنات اور ان کے باہمی ارتباط کو اساسی حیثیت حاصل ہے، کیوں کہ اس کے زیرِ اثر دنیا بھر کے مسائل زیرِ بحث آ سکتے ہیں۔

تصوف نے غزل کو بھی ایک ایسا استعاراتی اور علامتی آہنگ عطا کیا، جس کی وجہ سے اس کی معنوی فضا آفاقیت سے مملو ہوگئی۔ غزل ہر دور میں الفاظ و تراکیب، تشبیہ و استعارہ اور تجرید و علامت تصوف ہی سے مستعار لیتی رہی، کیوں کہ اس کے بغیر اس کے معنوی حسن اور دل کشی میں وہ جامعیت نہ آ سکتی تھی، جو تصوف کے اثرات سے پیدا ہوئی:

''مواد کی نزاکت و بلندی خود بھی شاعر کی قوتِ تخیل کو بلند ہونے پر مجبور
کرتی، اس طرح یہ مذہبی پہلو خیالات کو بلندی اور ذہن کو وسعت عطا
کرنے میں ہماری شاعری کا دم ساز بن گیا، جس سے گہرائی اور فکر کا
خاکہ اہلِ نظر کے لیے تیار ہوگیا۔'' (۲۳)

اگر اردو غزل کو تصوف کی یہ دولت ہاتھ نہ آتی، تو اس کے زبان و بیان اور فکر و تخیل کو وہ رنگ و روپ نصیب نہ ہوتا، جو اس کے نظری اور عملی رویوں کی وجہ سے پیدا ہوا۔ اسی طرح غزل کا بنیادی موضوع عشق اور وارداتِ عشق ہے، جو تصوف میں بھی اساسی نوعیت رکھتا ہے۔ غزل اور تصوف کے اس مشترکہ موضوع کی بدولت حیات و کائنات کے تمام تر مسائل کا اظہار ممکن ہے۔

فارسی غزل میں بھی عشق کی اس بنیادی معنویت سے استفادہ کیا گیا اور اس کے زیرِ اثر اردو نے بھی اس سے جوت جگائی اور یوں متنوع اور ہمہ گیر رویوں کو غزل کے پیکر میں ڈھالا۔ اس طرح شعرا کے ہاں وسیع النظری کا رواج ہوا' مگر تصوف کی وہ بنیادی قدر ان میں مروج نہ ہو سکی' جو عمل اور مداومتِ عمل کی آئینہ دار تھی۔ اردو غزل میں تصوف کا زیادہ تر اثر اور دائرہ کار 'برائے شعر گفتن خوب است' تک محدود رہا اور عملی زندگی میں اس کی اس طرح نمود نہ ہو سکی' جو تصوف کا مقصود اور منشا تھا۔ اس عہد میں ایک بہت بڑی فکری غلطی در آئی کہ تصوف اور اس کے نظامِ کار کو انفعالی کیفیتوں کا غماز سمجھ لیا گیا' حالاں کہ صوفیہ کی خانقاہیں زندگی کے متحرک رویوں کی عکاس تھیں اور وہ اپنی ذاتی زندگیوں میں بھی عمل کے علم بردار تھے' مگر ملکی حالات کی دگر گوئی اور سیاسی انتشار نے فرد کی ذاتی اور اجتماعی زندگی میں جو زہر گھولا' اس نے ان کے قوائے ذہنی و جسمانی کو مضمحل کر دیا اور شاعر' جو اپنے عہد کے ترجمان اور اس کی روح کے عکاس ہوتے ہیں' اپنے فکر و عمل کی دنیا میں بے عملی کا شکار ہو گئے۔ انہیں علمی سطح پر متصوفانہ رویوں کا اظہار مقصود تھا' چوں کہ روحانی مکاشفے ان کا تجربہ نہ تھے' اس لیے ان میں جذبہ و احساس کا اخلاص اور محبت شامل نہ ہو سکی۔ تصوف کے محض نظری پہلوؤں سے استفادے نے بھی اردو غزل کو نئی معنویت سے آشنا کیا اور جہاں کہیں تجربے کی خوشبو اس کے حیطہ خیال میں شامل ہوئی' وہاں شعر کی تاثیر دو آتشہ بن گئی۔

اس دور کے شاعروں میں مرزا مظہر جانِ جاناں عملاً صوفی تھے' مگر ان کے صوفیانہ تجربے اور شعری واردات میں تلازماتی زاویہ نظر اجاگر نہ ہو سکا۔ اگر مکاشفاتی رویے کا تخلیقی اظہار ان کے کلام کا حصہ نہ بنا' تو ان کے معاصرین میں اور ایسا کون تھا؟ جو احساس اور تجربے کی اس معنوی اکائی کو سمیٹ سکتا! مرزا مظہر کے پہلو بہ پہلو غزل کی کئی آوازیں ابھریں' مگر ان آوازوں میں اتنی توانائی موجود نہ تھی' جو انہیں بقائے دوام سے ہم آہنگ کر دیتی' البتہ یہ ضرور ہوا کہ انہوں نے ایک ایسے امکان کو جنم دیا' جو آگے چل کر میر اور غالب کی غزل میں اثبات اور دوام سے ہم کنار ہوا۔

(۶)

''اب وہ دور آتا ہے' جسے اردو غزل کا عہدِ زریں کہتے ہیں' یہ میر و مرزا کا

دور ہے، جسے دلّی دبستان کا نقطہ عروج قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس دور میں دہلویّت کی ایک روایت شاعری میں مستحکم ہوتی ہے اور اس وقت تک قائم رہتی ہے، جب تک سیاسی انقلابات کی آندھیاں دہلوی شمعِ سخن کو بجھا نہیں دیتیں۔'' (۲۴)

اردو شاعری کا عہدِ زریں..... سیاسی اور سماجی اقدار کے انحطاط اور زوال کا عہد تھا۔ نادر شاہ کے ظلم وستم کی آندھیاں ابھی تھمی نہ تھیں کہ احمد شاہ ابدالی آن پہنچا۔ اس کے پے بہ پے حملوں سے دلّی اور سلطنت دلّی کی ساکھ جاتی رہی۔ سکھ، روہیلے اور جاٹ پہلے سے زیادہ خود مختار اور توانا ہو گئے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت سارے ہندوستان پر تسلط اور قبضے کے خواب دیکھنے لگی۔ دلّی جس کے کوچے کبھی اوراق مصور تھے اب ویرانے کا منظر نامہ تھی۔ صدیوں پرانی اقدار کی بساط الٹ چکی تھی۔ معاشرتی زندگی میں اضطراب اور بے اطمینانی کا راج تھا۔ فرد سے لے کر بادشاہ تک سب کی آنکھوں میں اندھیرے ناچ رہے تھے۔ تہذیبی اقدار کا انتشار اپنی آخری حدوں کو چھو رہا تھا۔ غم والم کی لے بہت تیز اور گہری ہو گئی تھی۔ شاہ حاتم، میر، درد، سودا، قائم اور حسرت اس دور کی زبوں حالی اور پسپائی کے چشم دید گواہ تھے۔ انہوں نے جو احوال وآثار اپنی آنکھوں سے دیکھے، انہیں اپنی شاعری کا حصہ بنا دیا۔ خاص طور پر جن شاعروں نے شہر آشوب لکھے، انہوں نے اپنے دور کی تصویر پیش کی کہ کس طرح معاشی اور اخلاقی نظام تہ و بالا ہو چکا تھا۔ افلاس اور بے روزگاری اپنے عروج پر پہنچی ہوئی تھی۔ اہلِ صنعت وحرفت کا کوئی پرسانِ حال نہ تھا۔ اقتصادی بدحالی کا یہ عالم تھا کہ شرفائے دلّی تک بھیک مانگتے پھرتے تھے۔ تخت نشینی کا انداز اور اس کی اہمیت بچوں کے کھیل سے زیادہ نہ تھی۔ امرا اور وزرا اپنے ذاتی مفاد کے لیے سازشوں میں گھرے ہوئے تھے۔ قتل وغارت اور لوٹ مار کا بازار گرم تھا۔ باغی جسے چاہتے، تخت پر متمکن کرتے اور جب اور جس طرح چاہتے، تخت سے اُتار پھینکتے تھے۔ بادشاہ کیا تھے؟ پتلیاں تھیں، جن کی ڈور کسی اور کے ہاتھ میں ہوتی، وہ پس پردہ ہاتھ جیسے چاہتا، بادشاہ کو نچاتا پھرتا، جب دیکھتا کہ کام کا نہیں رہا، تو اسے ذلیل کر کے تحت سے اُتارتا اور اس کی جگہ ایک نیا مہرہ لا بٹھاتا۔ جب دارالخلافے کی یہ حالت ہو، تو اس کے باہر کے حالات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔

معاشرے کی تہذیبی قدروں کا مزاج غم اور دکھ سے عبارت تھا۔ اس کی روح کسی ایسے زاویہ فکر کی تلاش میں سرگرمِ کار تھی' جو اس کی افسردگی اور پژمردگی کو حیاتِ تازہ سے مملو کردے یا پھر ایسی منزل کا پتا دے کہ جہاں پہنچ کر دکھ اور کرب کی آندھیاں تھم جائیں؟ سکون اور اطمینان کے پھول کھل اٹھیں اور تھکی ہاری زندگی کو یقین اور ایقان کی ایسی دولت مل جائے' جس کے سہارے وہ اپنے دکھ بھول جائے اور اسے ایک ایسا زاویہ نظر ملے' جس کی بدولت ایک طرف وہ اپنے حال کے المیے کو ماضی کے طربیے سے بدل دے اور دوسری جانب مستقبل کے دریچے سے روشنی کی لہر حال کے اندھیروں کو ختم کردے۔ تہذیب کے اس اجتماعی المیے کا علاج سوائے تصوف کے اور کہاں تھا۔ سو بہ قولِ ڈاکٹر جمیل جالبی:

> ''تصوف نے اس دور کو یہ سائبان فراہم کر دیا' جس کے نتیجے میں زخمی انسانیت نے ذرا اطمینان کا سانس لیا۔ تصوف اس دور کی بھٹکتی اور تڑپتی ہوئی انسانیت کی ذہنی ضرورت تھی' جیسے منگولوں کی یلغار کے دورِ انتشار میں تصوف نے برباد معاشرے کو پناہ دے کر اسے خود آگاہی اور عرفانِ ذات کا راستہ دکھایا تھا' اسی طرح اس دور میں تصوف نے زخمی روح کو امید کی روشنی دکھائی۔ اس دور میں تصوف بے عملی کا فلسفہ حیات نہیں تھا' بل کہ بامعنی اور بامقصد طور پر زندہ رہنے کا' نیا حوصلہ دینے کا وسیلہ تھا۔ یہی سبب ہے کہ غم والم کے ساتھ بے ثباتی دہر' فنا' تسلیم ورضا اور تصوف کے دوسرے نکات بھی شاعری کے عام موضوعات بن گئے' جنہیں میر اور درد نے اس طرح پیش کیا کہ ان کی آواز میں سب کی آواز شامل ہوگئی۔'' (۲۵)

چوں کہ تصوف اس عہد کی تمدنی ضرورت اور تہذیبی زندگی کی بوقلمونی کا پیش خیمہ تھا' اس لیے اس نے معاشرے کی ذہنی پستی اور کم حیثیتی کو فکر وخیال کی اس بصیرت افروزی سے ہم آہنگ کر دیا' جو معاشرتی زندگی میں مذہبی اقدار کی پاسداری سے عبارت تھا۔ غالب سے قبل' جن شعرا نے اپنی غزل میں ہند اسلامی تہذیب کے کسی نہ کسی فکری پہلو کو اجالا' ان میں میر تقی میر' میر درد'

محمد رفیع سودا، سید محمد سوز اور میر اثر کے نام لیے جا سکتے ہیں، کیوں کہ ان کی غزل میں تہذیب و شائستگی بھی ہے اور لطافت و رنگینی بھی؛ سوز و گداز کا نم بھی ہے اور فکر و فلسفہ کی تابانی بھی؛ ہجر و وصال کے قصے بھی ہیں اور حیات و کائنات کے مسائل بھی؛ وحدۃ الوجود کے مکاشفاتی رویے بھی ہیں اور حکمت و دانش کے نکات بھی، موضوعات میں اتنا تنوع اور تموج ہے کہ فرد کی ذاتی زندگی اور اس کے اجتماعی رویے ایک آفاق گیر پس منظر میں نمایاں ہوئے ہیں۔ عشق اس معاشرے کا بھی بنیادی اور مرکزی حوالہ ہے اور اس کے سرچشمے مجاز اور حقیقت کی اس روایت کے آئینہ دار ہیں، جو مابعد الطبیعیاتی قدروں کی امین ہے۔ غزل کی جتنی آوازیں اس دور میں ابھریں، قریب قریب ساری کی ساری انفرادیت اور مقبولیت سے ہم آہنگ ہوئیں ..... ایک آواز جس نے تمام آوازوں کو سمیٹ لیا اور اپنی فنی معراج پا گئی، وہ میر تقی میر [م: ۱۸۱۰ء] کی آواز تھی۔ ان کی غزل اپنے عہد کی بے یقینی اور بے اطمینانی کا اظہاریہ بھی ہے اور اپنی ذاتی زندگی کے دکھ اور کرب کا اشاریہ بھی، وہ حیات و کائنات کے مسائل کا وسیلہ اظہار بھی ہے اور متصوفانہ تجربوں کا وظیفہ خیال بھی۔ میر نے ایک زخم خوردہ معاشرے میں آنکھ کھولی اور معاشرے کا یہی کرب ان کی روح میں سرایت کر گیا۔ ان کی ذاتی زندگی میں اجتماعی زندگی کے غم و الم اس طرح باہم آمیخت ہوئے کہ ان میں دوئی کا گمان بھی نہ رہا۔ انھوں نے اس امتزاجِ غم سے اپنی غزل کا مواد سمیٹا اور اسے اپنی تخلیقی قوت سے ایک ایسے پیکر میں ڈھالا کہ ان کی غزل روحِ عصر کی ترجمان بن گئی، لیکن یہ واضح رہے کہ تہذیبی زندگی کی عکاسی میں انھوں نے اپنی غزل کو نوحہ نہیں بننے دیا، بل کہ غم و الم کی قدروں کو ایسی مثبت صورت میں جلوہ گر کیا کہ زندگی کے اندھیرے میں اُمیدوں کے چراغ جل اُٹھے۔ وہ بنیادی طور پر سنجیدہ اور کم گو آدمی تھے، انھی صفات کی بدولت انھوں نے اپنی غزل کو ان آفاقی قدروں سے ہم آہنگ کیا، جو فرد کی شخصی زندگی سے لے کر کائنات کے آفاق تک پھیلی ہوئی ہیں۔ انھوں نے ایک مضطرب اور منتشر معاشرے میں رہ کر زندگی اور اس کی تہذیبی معنویت کو پسپا ہونے سے بچا لیا اور اسے ایسی کیفیات کا آئینہ دار بنایا، جو زندگی کی مقصدیت اور معنویت کا اثاثہ ہے۔ چوں کہ غزل جذبے اور احساس کی کیفیات کا تخیلاتی اظہار ہے، اس لیے اس میں اجتماعی تجربے ایسی عمومی فضا کو برانگیخت کرتے ہیں کہ فرد کا ذاتی تجربہ اجتماعی رجحان سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ میر

نے غم کو اتنے سلیقے سے نبھایا کہ غم ان کی زندگی کا استعارہ بن گیا اور غم کی یہی استعاراتی کیفیت ان کی شاعرانہ نمود کی علامت ہے۔ ان کے معاصرین کے ہاں تہذیبی کرب کی وہ شدت دکھائی نہیں دیتی، جو میر کے کلام میں موجود ہے۔ وہ خود اپنی ذاتی زندگی میں غم پسند اور تنہائی پسند انسان تھے۔ غم اور تنہائی کی یہی روایت ان کی فکر کا تجسیمی اظہار بن گئی اور انہیں زندگی کے ذاتی رویوں میں خود پرست بنا دیا، مگر میر نے اپنی خود پرستی کو عرفانِ ذات کے شعوری تقاضوں کے ساتھ یوں ہم آہنگ کیا کہ ان کے کلام میں ایسے مظاہر اُبھر آئے، جو ایک طرف عرفانِ ذات کے مختلف مراحل کے ساتھ وابستہ تھے، تو دوسری جانب وحدتِ وجود کی اس سچائی کا ادراک رکھتے تھے، جو تجربے کی مکاشفاتی ہم آہنگی کے بغیر مرتب نہیں ہوتی۔ ان کے والد ایک درویش منش انسان تھے اور ان کے گھر کا ماحول بھی درویشانہ تھا۔ بہ قولِ ثناء الحق علیگ:

''ان کا پورا ماحول ایک ہی رنگ میں رنگا ہوا تھا، وہ جس ہوا میں سانس لیتے تھے، اس کا ہر جھونکا معرفتِ الٰہی کی تعلیم سے مملو تھا اور جو بات ان کے کانوں میں پہنچتی تھی، اس میں علائقِ دنیا سے نفرت کا احساس دلایا جاتا تھا۔ اگر ماحول کو انسان کی افتادِ طبع کے متعین کرنے میں کچھ دخل ہے، تو یہ بات ماننی پڑے گی کہ میر کی طبیعت میں سوز و گداز پیدا کرنے کا سبب ان کا ماحول تھا۔ عالمِ طفولیت ہی سے ان کو ایسے حالات سے دوچار ہونا پڑا، جنہوں نے آگے چل کر ان کی زندگی کو درد سے اور ان کے کلام کو اثر و تاثیر سے بھر دیا۔'' (۲۶)

اگرچہ میر کو اپنے والد سے استفادے کا کچھ زیادہ موقع نہ ملا، کیوں کہ میر ابھی کم سن ہی تھے کہ وہ اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔ البتہ وہ میر کو اکثر کہا کرتے تھے کہ:

''بیٹا! عشق کرو، عشق ہی اس کارخانے میں متصرف ہے۔ اگر عشق نہ ہوتا، تو نظمِ کل قائم نہیں رہ سکتا تھا۔ بے عشق زندگی وبال ہے؛ عشق میں جی کی بازی لگا دینا کمال ہے؛ عشق بناتا ہے؛ عشق ہی کندن کر دیتا ہے؛ دنیا میں جو کچھ ہے، عشق کا ظہور ہے؛ آگ عشق کی سوزش ہے؛ پانی عشق کی

رفتار ہے؛ خاک عشق کا قرار ہے؛ ہوا اس کا اضطرار ہے؛ موت عشق کی مستی، زندگی عشق کی ہوشیاری ہے؛ رات عشق کا خواب اور دن عشق کی بیداری ہے؛ مسلمان عشق کا جمال ہے؛ کافر عشق کا جلال ہے؛ نیکی عشق کا قرب ہے؛ گناہ عشق کی دوری ہے؛ جنت عشق کا شوق ہے؛ دوزخ عشق کا ذوق ہے؛ عشق کا مقام عبودیت و عارفیت و زاہدیت وصدیقیت و خلوصیت ومشتاقیت وخلویت وحبیبیت سے بہت بلند ہے۔'' (۲۷)

اس نصیحت نے میر کی باطنی دنیا میں کچھ ایسے قرینے پیدا کر دیے کہ جنھوں نے مل ملا کر ان کے ہاں داخلی قوتوں کو بیدار کیا اور داخلیت کی یہی بیداری میر کے شعری عرفان کا حصہ بن گئی، جس نے ان کی غزل کو ایسے منصب سے ہم آہنگ کیا جو اس دور کے کسی بھی دوسرے شاعر کو نصیب نہیں۔ میر نے عشق کو اپنی غزل میں نئی معنویت سے جلوہ گر کیا، تو فکر وخیال کے دریچے اس کی تابانی سے جگمگانے لگے۔ انھوں نے عشق کی مرکزیت سے حیات وکائنات کے موضوعات پر اس انداز سے گفتگو کی کہ واجب وممکن کے مابین غیریت کا اعتبار اُٹھ گیا اور وحدۃ الوجود کی وہ صداقت حسنِ خیال کے اس تجرباتی لباس میں آن آشکار ہوئی، جو تخلیق کائنات کے رموز وعلائم میں مضمر تھی:

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق
عشق معشوق، عشق عاشق ہے
یعنی اپنا ہی مبتلا ہے عشق
عشق ہے طرز و طورِ عشق کے تئیں
کہیں بندہ، کہیں خدا ہے عشق
گر پرستش خدا کی ثابت کی
کسو صورت میں ہو بھلا ہے عشق
کوہکن کیا پہاڑ کاٹے گا
پردے میں زور آزما ہے عشق

کون مقصد کو عشق بن پہنچا
آرزو عشق، مدعا ہے عشق

☆

میر کا مشاہدہ اپنے فکری اور معنوی دائرے میں اس قدر ہمہ جہت ہے کہ اس کے سوتے حیرت اور استعجاب کے اس عالمِ رنگ و بو میں پھوٹتے ہیں، جو تلاشِ حقیقت کا تلازماتی استعارہ ہے۔ میر کی غزل میں متصوفانہ رویوں کا متنوع اظہار اس استفہامی لب و لہجے کا مرہونِ منت ہے، جو ان سے قبل کسی دوسرے غزل گو کے ہاں دکھائی نہیں دیتا۔ میر عملاً صاحبِ عرفان تو نہ تھے، مگر ان کا شاعرانہ تجربہ اتنا گہرا اور ہمہ گیر ہے کہ غالب اور اقبال کے سوا، اردو غزل کی تاریخ میں اتنی توانا آواز شاید ہی کسی دوسرے شاعر کو میسر رہی ہو۔ ان کے ہاں وحدۃ الوجودی مسائل کا ادراک ان کے وجدانی جذبوں کا ترجمان ہے۔ فکرِ انسانی کی بوقلمونی کے جتنے مظاہر میر کی غزل نے سمیٹے ہیں، وہ ان کے شعور اور لاشعور کے کیفیاتی رویے کی عکاسی کرتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی میں نفسِ انسانی کے اتنے ہمہ گیر مطالعے کا شعوری اظہار میر کے مابعد الطبیعیاتی تجربے کا غماز ہے۔ میر کے والد صوفی منش انسان ضرور تھے، لیکن میر کے احوال و آثار کے مطالعے سے ان کے عملی صوفی ہونے کا پتا نہیں ملتا، مگر ان کے شاعرانہ تجربے کو دیکھتے ہوئے حیرت ہوتی ہے کہ انہوں نے مابعد الطبیعیاتی مسائل کو کیوں کر تجربے اور مشاہدے کا اشاریہ بنا دیا؟ انہوں نے ان مسائل پر بہت کچھ غور و فکر کیا اور ان سے جو نتائج اخذ کیے، وہ اگرچہ صوفیانہ روایت سے کچھ علاحدہ معنویت کے حامل تو نہیں، مگر انہوں نے جس پیرائے میں انہیں اپنی غزل کا موضوع بنایا، اس میں جدت اور ندرت ضرور موجود ہے۔ میر اس حقیقت سے آگاہ ہیں کہ واجب الوجود اور اس کی ماہیتی توجیہ اور ادراک، انسانی عقل و فہم کے بس کی بات نہیں۔ مظاہرِ فطرت کی خارجیت اور داخلیت اس اکائی اور وحدت پر گواہ ہے، جو اشیائے عالم کے وجود اور موجودات کی اصل اور حقیقت ہے۔ ذاتِ خداوندی کے شیون اور صفات کا انسان اور کائنات کے ساتھ معنوی ارتباط بھی میر کے ہاں ایک اہم موضوع رہا ہے۔ بہ قولِ ڈاکٹر سید عبداللہ:

''بالآخر ان کے عقائد کی تان بھی اس پر ٹوٹتی ہے کہ ماسوا کچھ بھی نہیں،

کیوں کہ خدا ماسوا سے اور ماسوا خدا سے الگ کوئی وجود نہیں' وہ اِس میں اور یہ اُس میں۔ جس طرح ذات وصفات کو الگ نہیں کیا جاسکتا' اسی طرح ماسوا کو اُس سے اور اِس کو ماسوا سے الگ نہیں دیکھا جاسکتا:

ہے ماسوا کیا جو میر لکھیے
آگاہ سارے اس سے ہیں آگاہ
جلوے ہیں اس کے،شانیں ہیں اس کی
کیا روز' کیا خور' کیا رات' کیا ماہ
ظاہر کہ باطن ، اول کہ آخر
اللہ اللہ اللہ''(۲۸)

☆

میر کو وحدۃ الوجودی عقیدے سے زندگی بھر شغف رہا۔ انہوں نے اپنی آپ بیتی 'ذکرِ میر' اور اپنی دوسری کتاب 'فیضِ میر' میں بھی اس مسئلے پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے 'تاریخ ادبِ اردو' میں 'فیضِ میر' سے جو اقتباسات نقل کیے ہیں' ان میں سے یہ تین اقتباس ملاحظہ ہوں کہ کس طرح میر کو اس روحانی واردات کا تجربہ رہا ہے' جو ہند اسلامی تہذیب کی معنوی اکائی بھی ہے اور فکری اشاریہ بھی:

(الف) ''اگر تمہارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے' تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو۔ غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو۔''

(ب) ''موت کا مرحلہ جس کو درپیش ہو' وہ کیوں نہ روئے۔ سمجھ لو کہ وہ سرمایہ جان' جو دلوں کا مقصد ہے' اپنے دیدار میں مصروف اور اپنے سراپا میں محو ہے۔ اگر ساتویں آسمان پر پہنچ جاؤ' تو بھی بے پروا ہے۔ اس کی بے رنگی میں رنگ ہے؛ اُس کے سازِ وحدت میں آہنگ ہے؛ وہ پردہ کثرت میں نواسازی کرتا ہے؛ شش جہت سے اس کی آواز آتی ہے۔''

(ج) ''لذت کسی خوش گوار چیز کے پانے میں ہے اور الم اس کے خلاف چیز پانے میں۔

قوائے انسانی میں سے ہر قوت اپنی استعداد کے مطابق لذت اور الم کا ادراک کرتی ہے۔ چناں چہ باصرہ کو محبوب کے دیدار اور سامعہ کو اچھی آواز سننے میں لذت ملتی ہے۔ پس چوں کہ ذات وصفاتِ وحدۃ الوجود سے شریف تر کوئی مدرک نہیں' اس لیے اس کی معرفت سے زیادہ خوش گوار کوئی لذت نہیں۔''(۲۹)

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں کہ میر تصوف کے نظامِ فکر وعمل کے ساتھ عملی طور پر وابستہ نہ تھے' لیکن اس کے باوجود وحدۃ الوجود کے وجدانی رویوں کے ساتھ جیسا شغف انہیں تھا' اردو غزل کی روایت میں دو چار مستثنیات کے سوا' کوئی بھی شاعر ان کے مقام و مرتبے کو نہیں پہنچتا 'خاص طور پر وہ اس حوالے سے اپنے عہد کے تنہا نمائندے ہیں کہ جنہوں نے ہند اسلامی تہذیب کے اس اساسی محرک کو اپنے فکر و خیال کی جولان گاہ بنایا' یہ رویہ ان کی روایت شناسی اور فکری بصیرت کی دلیل ہے۔ انہوں نے حسنِ خیال اور خیالِ حسن کے وہ چراغ روشن کیے' جن کی لو آج بھی صدیوں کے پردے سے چھن چھن کر آ رہی ہے۔ میر نے غمِ محبت اور غمِ روزگار کے امتزاج سے ایک ایسا جہانِ شعر آباد کیا کہ جس کے تلازماتی رویے فرد کی ذاتی زندگی سے لے کر مابعدالطبیعاتی عناصر کی جلوہ آرائی تک پھیلے ہوئے ہیں۔ ان کے ہاں انائے ذات کے مظاہر بھی دیکھے جا سکتے ہیں اور عرفانِ ذات کے مدارج بھی؛ وہ اسیرِ ذات بھی رہے' لیکن شعورِ ذات کے قرینوں سے بھی منحرف نہیں ہوئے؛ نفیِ ذات کے مقامات بھی ان کی غزل کا سرمایہ ہیں اور اثباتِ ذات کے تجربات بھی؛ وہ انکسارِ ذات کے شعوری تجربے سے گزر کر حریمِ ذات تک پہنچے' مگر ان کی گفتگو عوام سے رہی۔ انسان دوستی اور بلند نظری ان کے وحدۃ الوجودی شعور کی علامت ہے۔ وہ صوفی نہ تھے کہ عوام کے دکھوں کا مداوا کرتے۔ وہ تو شاعر تھے اور بس!!! مگر انہوں نے اپنے ذاتی دکھ کو اتنی آفاقیت عطا کی کہ ان کا دکھ اجتماعیت کے لباس میں جلوہ گر ہوا۔ ان کی غزل اور اس کا رویہ اس قدر وسعت آشنا ہے کہ پوری تہذیب اس میں سانس لیتی رہی ہے۔ وہ تہذیبی زندگی اور اس کی اقدار کے نبّاض تھے۔ فکر و فلسفہ کی جو گہرائی اور گیرائی ان کی غزل کا طرّہ امتیاز ہے' وہ ہند اسلامی تہذیب کی دین ہے۔ وہ مردم بیزار تو نہ تھے' مگر مجلس آرائی بھی ان کا شیوہ نہ تھا۔ وہ بجائے خود ایک محشرِ خیال تھے اور یہی خلوت گزینی ان کے داخلی رویوں کی ترجمان ہے اور یہ رویے جب

تجربے سے مملو ہوئے، تو انہیں دنیائے رنگ و بو کے قرینوں میں بے رنگ حقیقت کی تجلیات کا ادراک ہوا، تو وہ پکار اٹھے کہ:

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

☆

اسے ڈھونڈتے میرؔ کھوئے گئے ہم
کوئی دیکھے اس جستجو کی طرف

☆

ہوئے ہیں حواس اور ہوش و خرد گم
خبر کچھ تو آئی ہے اس بے خبر تک

☆

میر اس تلاش اور جستجو کے عمل میں تحیر کی دنیا میں جا رہے اور اس حیرت زدگی نے انہیں اس حقیقت مطلقہ تک پہنچا دیا، جو عالمِ اشیا کی توہمی نمود کے پس منظر میں جلوہ آرا ہے۔ اس مقام تک رسائی وہم اور حیرت کے طلسم کدوں سے گزرے بنا ممکن نہیں ہوتی، کیوں کہ جب تک صوفی اپنے وجود کی نفی کے عمل سے نہیں گزرتا، اس پر اثباتِ وجود کی تجلیات آشکار نہیں ہوتیں۔ یہی وہ ذات کا عرفان ہے کہ جس کی وجہ سے میر وحدۃ الوجود اور اس کے مناسبات کے شعوری ادراک سے آگاہ ہو جاتے ہیں۔ معرفت کے راستے میں انسان کا امکانی وجود ہی پردہ ہے اور اگر نفی اور فنا کے بعد یہ حجاب ہٹ جائے، تو وجودِ واجب کا عرفان اپنی تمام تر رنگینیوں کے ساتھ جلوہ آرا ہو جاتا ہے۔ میر کی غزل کے مطالعے کے دوران میں، بھی ان مقامات اور مدارج سے واسطہ پڑتا ہے، جو اس صوفیانہ عمل کے تجرباتی رویوں کا مرہونِ منت ہے۔ انہوں نے وحدۃ الوجودی مکاشفات کو اپنے آئینہ دل پر اس طرح وارد کیا کہ اس کی سچائیاں اپنے تمام تر استعاراتی رنگوں میں جلوہ گر ہو گئیں:

راہ سب کو ہے خدا سے، جان اگر پہنچا ہے تو
ہوں طریقے مختلف کتنے ہی منزل ایک ہے

☆

تھا مستعارِ حسن سے اس کے جو نور تھا
خورشید میں بھی اس ہی کا ذرّہ ظہور تھا

☆

غلط تھا آپ سے غافل گزرنا
نہ سمجھے ہم کہ اس قالب میں تو تھا

☆

مشہور ہیں عالم میں تو کیا ہیں بھی کہیں ہم
القصہ نہ درپے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

☆

کم ناز سے ہے کس کے بندے کی بے نیازی
قالب میں خاک کے یاں پنہاں خدا ہے شاید

☆

ہستی اپنی ہے بیچ میں پردہ
ہم نہ ہوویں تو پھر حجاب کہاں

☆

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے ہیں
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

☆

عرش تک تو خیال پہنچا میرؔ
وہم پھر ہے کہیں، قیاس کہیں

☆

آنکھیں جو ہوں تو عین ہے مقصود ہر جگہ
بالذات ہے جہاں میں وہ موجود ہر جگہ

☆

گل و آئینہ و خورشید و ماہ کیا
جدھر دیکھا تدھر تیرا ہی رو تھا

☆

کہتے ہیں کوئی صورت بن معنی یاں نہیں ہے
یہ وجہ ہے کہ عارف منہ دیکھتا ہے سب کا

☆

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصوّر بے مثل
ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

☆

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اس یارِ خود نما کا

☆

جسم کے خاکی کا جب پردہ اٹھا
ہم ہوئے وہ میرؔ وہ سب ہم ہوا

☆

نہ کھینچیں کیوں کہ نقصاں ہم تو قیدی ہیں تعین کے
خودی سے کوئی نکلے تو اسے ہووے خدا حاصل

☆

خوش باشی و تنزیہہ و تقدس تھی مجھے میرؔ
اسباب پڑے ہوں گے کئی دن سے یہاں ہوں

☆

عالم کا عین اس کو معلوم کر چکے ہیں
اس وجہ سے اب اس کا دیدار ہے ہمیشہ

☆

میر درد [م: ۱۱۹۹ھ] کی غزل کا مطالعہ کرنے سے قبل ان سوالوں کے جواب تلاش کرنا نہایت ضروری ہیں۔ مثلاً:

(۱) کیا میر درد صوفی شاعر تھے؟

(۲) میر درد کی غزل میں متصوفانہ روایت کے شعور کا حصہ کس قدر ہے اور اس میں وحدۃ الوجودی عناصر کی جلوہ گری کہاں تک موجود ہے؟

(۳) میر درد کی فارسی نثری تصنیفات اور دیوانِ اردو میں فکری اور معنوی بُعد کی کیا صورت بنتی ہے؟

(۴) کیا میر درد کے ہاں متضاد رویوں کے مابین تطبیق ممکن ہے؟

(۵) فکر و خیال کی حد بندی میں نثری سرمایہ زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے یا شعری؟

یہ سوال اٹھانے کی ضرورت یوں پیش آئی کہ ہمارے نقادوں نے درد کے سلسلے میں جس نوعیت کا کنفیوژن پھیلایا ہے‘ اس پس منظر میں ان کی غزل کا مطالعہ کچھ ایسی الجھنوں کو جنم دیتا ہے‘ جو درد اور ان کے کلام کے ساتھ سراسر ناانصافی پر مبنی ہے۔ وہ ایک ایسے خانوادے کے چشم و چراغ تھے‘ جس میں تصوف کی عملی اور تجرباتی روایت موجود تھی۔ ان کے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب [م: ۱۱۷۲ھ] اپنے وقت کے بڑے عالم بھی تھے اور صوفی صافی بھی۔ درویشی اور فقیری کی یہی روایت درد کو بھی ورثے میں ملی۔ وہ اپنے والد کی وفات کے بعد سجادہ نشین ہوئے۔ ان کا طرزِ عمل اور اندازِ حیات صوفیانہ تجربوں کا غماز تھا۔ سلسلہ طریقت ان کا نقش بندیہ تھا اور وہ اپنے فکری رویوں میں اسی روایت کے علم بردار تھے‘ جو حضرت مجدد الف ثانیؒ [م: ۱۰۳۴ھ] سے مخصوص ہے۔ درد محض صوفی نہ تھے‘ بل کہ وہ تصوف کی نظری اور علمی تہذیب کے امین بھی تھے۔ اس کا اظہار ان کی فارسی تصنیفات کے مطالعے سے ہوتا ہے۔ درد کے اردو کلام اور فارسی تصنیفات کے مجموعی تناظر میں ان کے مقام و مرتبے کا جائزہ نہیں لیا گیا اور محض ان کی اردو غزل کی بنا پر ان کے نقادوں نے انہیں صوفی شاعر کہہ دیا‘ لیکن ان کی شعری و نثری کتابوں کے حوالے سے جو تضاد اُبھرتے ہیں‘ اس کی طرف توجہ نہیں دی۔ مثلاً یہ کہ: ان کی غزل متصوفانہ تجربوں کا اظہاریہ نہیں ہے اور پھر یہ بھی

کہ محض تصوف کی اصطلاحات کو نظم کر دینے سے شاعری کیوں کر صوفیانہ جذبوں کی ترجمانی کر سکتی ہے؟ اور وہ بھی غزل!! جو اپنی فکری و فنی حساسیت کے باعث اصطلاحات کے بوجھل پن کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ درد کی غزل کا وہ حصہ جہاں عشق و محبت کے تجربات اور واردات کا بیان ہوا ہے۔ میر کے سوا' اس عہد کے ہر بڑے شاعر کی غزل سے زیادہ توانا اور جان دار ہے' مگر جہاں وہ صوفیانہ رنگ میں کلام کرتے ہیں' وہ حصہ ان کی تضاد بیانی کا نقیب بن جاتا ہے۔ فنی حوالے سے بھی اس کی کچھ زیادہ اہمیت نہیں بنتی اور اس کا فکری رویہ تو بالکل بے جان اور کم زور ہے۔ ان کا دیوان مختصر ہے' مگر اس اختصار کے باوجود اس میں وہ سب کچھ ہے' جو غزل اور اس کی متغزلانہ فضا کو انفرادیت عطا کرتا ہے اور اگر نہیں ہے تو اعلا درجے کا تصوف' جس کی درد سے عملاً صاحبِ عرفان ہونے کی وجہ سے توقع تھی' مگر یہ ضروری بھی تو نہیں کہ کوئی شاعر مختلف حوالوں سے اپنے قارئین کی توقعات اور خواہشات پر پورا اُترے۔ صوفی ہونا ایک الگ مسئلہ ہے اور شاعر ہونا ایک علاحدہ بحث! فارسی غزل کی روایت اور تاریخ میں تو ایسے شاعر گزرے ہیں' جو اول درجے کے شاعر بھی تھے اور عملاً صوفی بھی' مگر اردو غزل کو کوئی ایسا شاعر میسر نہیں آیا کہ جس کے ہاں متصوفانہ واردات کا اظہار اس کے شاعرانہ ماحول کی عظمت اور رفعت کا ترجمان ہو۔ ہند اسلامی تہذیب کی متصوفانہ فضا میں صوفی تو کتنے ہی بلند مقام گزرے ہیں' مگر ان کی غزل ان کے روحانی تجربوں کی بلندیوں کی غماز نہیں رہی' یہی مسئلہ درد کو بھی درپیش رہا ہے۔ ان کی غزل میں' جہاں ان کا صوفیانہ لب و لہجہ در آیا ہے' وہاں وحدۃ الوجودی عقیدے کی منظوم صورت گری دکھائی دیتی ہے' حالاں کہ وہ مسلکاً وحدۃ الشہودی تھے۔ مجدد صاحبؒ کے بعد سلسلہ نقش بندیہ میں دو چار استثنائی صورتوں کے علاوہ' شاید ہی اس سلسلے کا کوئی صوفی وحدۃ الوجودی عقیدے کے ساتھ متفق رہا ہو۔ درد بھی وحدۃ الوجود کے خلاف تھے۔ انہوں نے اپنی تصنیف 'علم الکتاب' میں عقلی' نقلی اور مکاشفاتی دلائل و براہین سے اس نظریے کو نہ صرف باطل ٹھہرایا ہے' بل کہ وحدۃ الشہود کو معرفت کا انتہائی مقام قرار دیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ چند اقتباسات دیکھیے:

(الف) ''وحدۃ الوجود کے صحیح معنی فقط یہ ہیں کہ موجود بالذات وہی ہے' اس کے یہ معنی نہیں کہ واجب اور ممکن کی ماہیت ایک اور عبد و معبود ایک دوسرے کا عین ہیں یا خدا کلی طبعی کی

طرح اپنے افراد میں موجود ہے کہ یہ تو سراسر زندقہ ہے اور اس میں وحدۃ الوجود کا عقیدہ اکابر صوفیہ کے ٹھیک مفہوم کو نہ سمجھنے پر مبنی ہے۔ مذہب میں توحیدِ وجودی کی بہ این معنی کوئی اہمیت نہیں کہ وجود موجودات میں ساری ہے' کیوں کہ کثرت میں وحدت' جو عوام کی زبان پر ہے اور ہر ہندو جوگی اس پر گفتگو کرتا ہے' اس کے لیے ایمان کی کوئی شرط نہیں' وہ تو بالکل ایک مبتذل مسئلہ ہے۔ ذرا سا سمجھنے سے سمجھ میں آجاتا ہے۔ ایسا عقیدہ انبیا کی بعثت کا مقصود نہیں ہو سکتا۔''

(ب) ''اکثر صوفیائے خام ناتمام جو اپنے زعم میں اپنے آپ کو عارف سمجھتے ہیں۔ شیخِ مجددؒ کی تصانیف کو دیکھ کر' جن میں اثنیت اور ہمہ از اوست کا بیان ہے' خیال کرتے ہیں کہ وہ حقیقت سے ناواقف تھے اور کیوں کہ مسئلہ توحید بہت مشکل ہے' وہ ان پر پوری طرح منکشف نہیں ہوا تھا' مگر وہ یہ نہیں سمجھتے کہ من عند اللہ کے مطابق ہمہ از اوست کی تصدیق وحی سے ہوتی ہے' اس لیے ہمہ اوست غلط ہے اور ہمہ از اوست صحیح ہے۔''

(ج) ''خدا قدیم اور موجود بالذات ہے۔ وہ موجودات سے خارج میں ہے اور وجودِ کلی طبعی کی طرح ان کے ضمن میں موجود نہیں۔ حق یہ ہے کہ وجودِ باری خود قائم ہے مع اپنی صفات کے' جو اس کے کمالات ہیں اور موجوداتِ ممکنہ کے پیدا ہونے سے اس کی ذات میں کچھ اضافہ نہیں ہوتا' نہ ان کے نابود ہونے سے کوئی کمی واقع ہوتی ہے۔''(۳۰)

ان اقتباسات کے مطالعہ سے یہ بات عیاں ہے کہ وہ نظریہ وحدۃ الشہود کے موید اور پرچارک تھے' پھر ان کے اردو کلام میں وحدۃ الوجودی عناصر کی کارفرمائی چہ معنی___! ان کے ہاں نظم ونثر میں جو معنوی اور فکری بُعد موجود ہے' اس میں ہم آہنگی اور تطبیق ممکن نہیں۔ اردو غزل میں ان کا فکری رویہ وحدۃ الوجودی شعرا کا سا ہے اور نثر میں وہ وحدۃ الشہود کے داعی ہیں۔ کوئی بھی فرد بہ یک وقت ان دو مختلف اور متضاد نظریوں کا کیوں کر قائل ہو سکتا ہے؟ اگر مان لیا جائے کہ ان کا روحانی تجربہ ان کی اردو غزل میں اپنی نمود کے اظہار سے ہم آہنگ ہوا ہے۔ [جیسا کہ ان کے نقاد کہتے ہیں] تو:

اولاً: ان کے صوفیانہ آہنگ سے متعلق اشعار اتنے وقیع اور باثروت نہیں کہ جن کی بنیاد پر انہیں درمیانے درجے کا صوفی شاعر بھی کہا جا سکے۔

ثانیاً: ان کی شاعرانہ عظمت کا راز متصوفانہ اصطلاحات کی منظوم صورت میں نہیں، بل کہ ان کی عشقیہ شاعری میں مضمر ہے اور عشقیہ شاعری خالصتاً مجازی رنگ اور کیف سے مملو ہے۔

ثالثاً: ان کی غزل کا متصوفانہ لب ولہجہ ان کے نثری افکار سے براہِ راست متصادم ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ انہوں نے اپنے روحانی تجربات کا اظہار نثری تصنیفات میں کیا ہے، شاعری میں نہیں۔

درد کی غزل میں صوفیانہ لب ولہجے کی موجودگی اردو غزل کی روایت کی مرہونِ منت ہے۔ اگر واقعتاً وہ صوفی شاعر ہوتے، تو ان کے لیے ضروری تھا کہ وہ وحدۃ الشہودی تجربات کو اپنی غزل کا حصہ بناتے اور اپنے کلام میں بھی ان فکری عناصر کی علامتی معنویت کو اُجاگر کرتے، جنہیں نثری تصانیف میں انہوں نے اپنے مکاشفاتی تجربے کا نام دیا ہے۔ چوں کہ ہند اسلامی تہذیب کے فکری اجزا میں وحدۃ الوجودی عقیدے کو اساسی اہمیت حاصل ہے، اس لیے اس تہذیب سے متعلق شعرا نے اپنی غزل میں ان عناصرِ ترکیبی کو بنیادی اقدار کے حوالے سے برتا ہے، جو ہند اسلامی تہذیب اور روایت کا فکری اثاثہ ہیں۔ ان میں صوفی اور غیر صوفی شاعر کی تمیز نہیں رہی، اصل چیز فکری معنویت کا ادراک اور اظہار رہا ہے۔ متصوفانہ تجربات اور مسائلِ تصوف کا بیان کسی نہ کسی صورت میں ہمیں اردو غزل گویوں کے ہاں دکھائی دیتا ہے۔ چاہے یہ روحانی واردات ان کے آئینۂ دل پر نہ بھی گزری ہو اور وہ نظری سطح پر بھی اس مسئلے کی توضیحاتی معنویت سے آگاہ نہ ہوں، مگر چوں کہ یہ نظریہ ہماری تہذیبی زندگی کا اساسی رویہ ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ اس مہتم بالشان مسئلے اور اس کی مختلف فکری جہات کی تعبیر وتفسیر سے اپنی غزل کو آراستہ کریں۔ میر درد کے ہاں بھی اس نظریے کے جو نقوش دکھائی دیتے ہیں، وہ محض اس تہذیبی معنویت کی پرچھائیاں ہیں۔ اقبالؒ کے فلسفہ خودی کی ترتیب وتہذیب سے قبل شاید ہی کسی شاعر کے ہاں وحدۃ الشہودی فکر نے شعری لباس میں جلوہ گری کی ہو۔ روایتی اور تہذیبی فکر سے ہٹ کر بات کرنے کے لیے اقبال جیسے شاعر کی ضرورت تھی، مگر واضح رہے کہ وہ بھی اس نظریے کے معنوی شعور کو غزل کا حصہ

نہ بنا سکے اور مثنوی تک محدود رہے۔ پھر درد یا اس درجے کے کسی دوسرے شاعر کے بس کی بات نہ تھی کہ وہ صدیوں سے رائج نظریے کی فلسفیانہ بنیادوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکتے اور اس کی جگہ وحدۃ الشہودی مسئلے کے اجزائے ترکیبی سے اپنی غزل کو استوار کرتے، انہوں نے مسائل اور تجرباتِ تصوف کو اپنی نثری کتابوں تک محدود رکھا اور غزل میں اپنے مکاشفاتی رویوں کو در نہ آنے دیا' یوں ان کی صوفیانہ شاعری متاثر ہوئی۔ ورنہ جس شدت کے ساتھ انہوں نے عشق اور وارداتِ عشق کی ہمہ جہت کیفیات کا احاطہ کیا ہے۔ اگر اس انداز سے اپنے متصوفانہ تجربے کو پیرایہ غزل میں بیان کرتے' تو اردو غزل کی شعری روایت میں ان کا کوئی ثانی نہ ہوتا' مگر وہ اس تجربے کے اظہار میں بری طرح ناکام رہے اور اس ناکامی کی اصل وجہ ان کا فکری تضاد ہے' جو نظم و نثر میں دو مختلف نظریوں کی متصادم فضا سے ابھرا ہے۔ وہ اگر اس تضاد میں کسی نہ کسی سطح پر معنوی تطبیق بھی کر گزرتے، تو ان کی غزل میں صوفیانہ رنگ و آہنگ لو دے اٹھتا' لیکن انہوں نے اس طرف توجہ ہی نہیں دی، کیوں کہ بہ قولِ ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی:

''خواجہ میر درد یقیناً ایک صاحبِ عرفان بزرگ تھے اور تصوف کو ان کی زندگی میں مرکزیت حاصل تھی' لیکن ان کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں دنیاوی اور مادی عشق کے تجربات کو بھی (اہمیت) حاصل ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا' تو ان کے کلام میں 'غزلیت' کے عناصر اس درجہ نہ ہوتے کہ امیر مینائی کو 'پسی ہوئی بجلیوں' کا گمان ہوتا۔ خواجہ میر درد کے کلام کو مروّجہ تنقیدی بیانات سے علاحدہ ہو کر اگر براہِ راست پڑھا جائے اور غور و خوض سے کام لیا جائے' تو ان کے کلام کا ایک بہت بڑا حصہ ایسا ملے گا' جس کا تصوف و معرفت یا توکل و فنا کے مسائل سے تعلق نہیں اور نہ ہی محبوبِ حقیقی یا مرشد کی محبت کا جلوہ ہے۔ اس پر کسی مٹی کی بنی ہوئی مورت کی پرچھائیاں معلوم ہوتی ہیں۔ اِن مٹی کی بنی ہوئی مورتوں سے صوفی میر درد کو واسطہ پڑا تھا یا نہیں' اس کے بارے میں کوئی یقینی بات نہیں کہی جا سکتی اور نہ ہی میں کوئی ایسا دعویٰ کر سکتا ہوں' جو ناقابلِ تردید ہو' لیکن ان کے کلام کی تہوں کو کھولنے اور ان کے محسوسات کا تجزیہ کرنے سے یقیناً ان میں اس عنصر کی کارفرمائی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس سے پہلے کہ ہم ان کا پتا چلائیں' یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کی زندگی سے بعض ایسے شواہد اکٹھے کیے جائیں' جن سے یہ معلوم ہو کہ خواجہ میر درد کو خانقاہ کے علاوہ دنیاوی زندگی اور اس کے کاروبار

سے کچھ تعلق رہا ہے:

خواجہ میر درد کے معاصر مصحفی 'تذکرہ ہندی' میں لکھتے ہیں: 'خواجہ میر درد درعہدِ فردوس آرام گاہ سپاہی پیشہ بود۔ آخر ترکِ روزگار کردہ برسجادہ درویشی نشستہ'۔

دوسرا بیان دیوانِ خواجہ میر درد مطبوعہ نظامی پریس بدایوں کے مقدمہ نگار' مولانا حبیب الرحمان خاں شیروانی کا ہے۔ لکھتے ہیں: 'ابتدائے شباب میں دنیادار رہے' جاگیر اور معاش کے اہتمام میں پوری تگ ودو کی۔ امرائے شاہی اور مقربانِ بارگاہ کے ناز اٹھائے۔ اٹھائیس برس کی عمر میں جذبہ حق نے اپنی طرف کھینچا' تو سب چھوڑ کر اُدھر جھکے' لباسِ درویشی پہن کر آستانہ جاناں پر سر جھکا دیا۔ انتالیس سال کی عمر میں خواجہ عندلیب صاحب کی رحلت کے بعد مسند نشینِ ارشاد ہوئے'۔

کیا اٹھائیس (۲۸) سال کی اس زندگی میں جو دنیاداری میں گزری اور وہ بھی عہدِ شباب' اس میں میر درد جیسی شاعرانہ طبیعت رکھنے والے شخص کی سوانح عمری بالکل سادہ ہوگی۔ ان کے رچے ہوئے جمالیاتی ذوق اور پرخلوص انسان دوستی نے کیا کبھی اس کا موقعہ نہ دیا ہوگا کہ وہ اپنے سینے میں کوئی دھڑکن محسوس کرسکیں اور کسی کو اپنانے کا کوئی جذبہ پیدا ہو۔ اگر وہ اتنے ہی کھردرے' سپاٹ اور لطیف کیفیات سے خالی انسان ہوتے اور جاگیر و معاش کو محض جاگیرداروں کی طرح برتتے' تو میرا خیال ہے' وہ عمر کی کسی منزل میں صوفی بھی نہیں ہوسکتے تھے۔ بغیر تاثراتی ذہن اور گداختگی کے کوئی شخص تصوف کی طرف مائل ہو ہی نہیں سکتا۔ پھر اگر ان کا صوفی اور وہ بھی حقیقی صوفی ہونا صحیح ہے اور ان کی غزلوں کی تاثیر اور گھلاوٹ بھی مسلم' تو ہم کیوں نہ ان کے عہدِ شباب کے تجربات کو بھی ان کی شخصیت کے بنانے میں ایک اہم حیثیت دیں۔ اگر خواجہ میر درد کی جوانی عشق کی لطیف کیفیت سے منسوب کردی جائے' تو اس سے ان کی شخصیت پر کوئی داغ آنے کے بجائے یہ ایک فطری عمل ہوگا اور اس سے ان کی بزرگی یا تقدس پر کوئی حرف نہ آئے گا۔'' (۳۱)

تنقیدی اصول وضوابط میں' شعری نظریات کے برعکس نثری افکار کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے' کیوں کہ یہ کسی بھی شخصیت کی شعوری کوششوں کا نتیجہ ہوتے ہیں' اگر ہم درد کے مطالعے میں اس کلیے سے استفادہ کریں' تو پھر ہم ان کی غزل کے متصوفانہ حصے کو یکسر کالعدم قرار دیں گے'

کیوں کہ انہوں نے اپنی نثری کتابوں میں بالکل ان افکار کو رد کر دیا ہے، جو دیوانِ اردو میں دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی غزل کے عشقیہ تیور دیکھیے کہ وہ کسی صورت میں بھی مجاز سے حقیقت کی طرف مائلِ پرواز نہیں ہیں، مگر وہ درد کی شاعرانہ عظمت اور رفعت کے امین ضرور ہیں:

دل کے پھر زخم تازہ ہوتے ہیں
کہیں غنچہ کوئی کھلا ہوگا

☆

کہیں ہوئے ہیں سوال و جواب آنکھوں میں
یہ بے سبب نہیں ہم سے حجاب آنکھوں میں

☆

تو بن کہے گھر سے کل گیا تھا
اپنا بھی تو جی نکل گیا تھا

☆

ترچھی نظروں سے دیکھتا ہر دم
یہ بھی اک بانکپن کا بانا ہے

☆

دل بھلا ایسے کو اے دردؔ نہ دیجیے کیوں کر
ایک تو یار ہے اور اس پہ طرح دار بھی ہے

☆

وعدے تو مرے ساتھ کیے تو نے ہزاروں
پر ایک بھی اتنوں میں سر انجام کہیں ہو

☆

تمہارے وعدے بتاں خوب میں سمجھتا ہوں
رہا ہے ایسے ہی لوگوں سے کاروبار مجھے

☆

دل دے چکا ہوں اس بتِ کافر کے ہاتھ میں
اب میرے حق میں دیکھیے اللہ کیا کرے

☆

بے وفائی پہ اس کی دل مت جا
ایسی باتیں ہزار ہوتی ہیں

☆

ہر چند نہیں صبر تجھے دردؔ ولیکن
اتنا بھی نہ ملیو کہ وہ بدنام کہیں ہو

☆

گر چاہیے تو ملیے اور چاہیے نہ ملیے
سب تم سے ہو سکے ہے ممکن نہیں تو ہم سے

☆

شام بھی ہو چکی کہیں اب تو
آ شتابی کہ رات جاتی ہے

☆

کون سی رات آن ملیے گا
دن بہت انتظار میں گزرے

☆

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

☆

یوں پاس بٹھا جسے تو چاہے
پر جا گہ نہ دیجو یار جی میں

☆

میں کہاں اور خیالِ بوسہ کہاں
منہ سے منہ یوں بھڑا دیا کن نے

☆

اب لگے ہاتھوں درد کے ہاں ان متصوفانہ رویوں کا اظہار بھی دیکھ لیں، جن کی بنا پر ان کے نقادوں نے انہیں صوفیانہ جذبوں اور تجربات کا ترجمان قرار دیا ہے:

ماہیتوں کو روشن کرتا ہے نور تیرا
اعیان میں مظاہر ظاہر ظہور تیرا

☆

موجود پوچھتا نہیں کوئی کسی کے تئیں
توحید بھی تو ہوتی نہیں ہے عیاں ہنوز

☆

آواز نہیں قید میں زنجیر کی ہرگز
ہر چند کہ عالم میں ہوں عالم سے جدا ہوں

☆

میں گو نہیں ازل سے پر تا ابد ہوں باقی
میرا حدوث آخر جا ہی بھڑا قِدم سے

☆

یارب! یہ کیا طلسم ہے ادراک و فہم یاں
دوڑے بہت پر آپ سے باہر نہ جا سکے

☆

آگاہ اس جہاں سے نہیں غیر بے خوداں
جاگا وہی ادھر سے جو موند آنکھ سو گیا

سودا[م:۱۱۹۵ھ] کی غزل، ان کے قصیدے کے برعکس داخلی رویوں اور باطنی تجربوں کی عکاس ہے۔ اگرچہ ان کی غزل اپنے زمانے کا منظر نامہ ہوتے ہوئے بھی میر کی سی تہذیب غم نہیں رکھتی، مگر اسے بالکل اس دکھ اور کرب کے وجدان سے تہی بھی قرار نہیں دیا جا سکتا، کیوں کہ ان کے ہاں بھی غم اور اس کے Treatment کی انفرادیت ایک ایسی معنوی تہ داری رکھتی ہے، جو ذاتی کرب کو کائناتی وسعتوں سے ہم کنار کر دیتی ہے اور یہی رویہ مابعدالطبیعیاتی مسائل کے ادراک میں معاون ٹھہرتا ہے۔ سودا اپنی شاعری کے مجموعی تناظر میں خارجی رویّوں کے علم بردار ہیں، مگر اس کے باوجود ان کی غزل وحدۃ الوجودی نظریّے کی صداقت کی عکاس ہے۔ انہوں نے اپنی غزل کو وجدان کے جس داخلی شعور کا اشاریہ بنایا ہے، وہ ہند اسلامی تہذیب سے ان کے لاشعوری جذبوں کا اظہاریہ ہے۔ مثلاً ان کے یہ شعر دیکھیے:

پردے کو تعیّن کے درِ دل سے اٹھا دے
کھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا

☆

مہر ہر ذرہ میں مجھ کو ہی نظر آتا ہے
تم بھی ٹک دیکھیو صاحب نظراں ہے کہ نہیں

☆

کس رنگ میں دیکھا نہ ترے نور کا جلوہ
سب رنگ میں ہے تو، پہ ترا سب سے بری رنگ

☆

ہر ایک شے میں سمجھ تو ظہور کس کا ہے؟
شرر میں روشنی، شعلے میں نور کس کا ہے؟

☆

سوؔدا نگاہِ دیدہ تحقیق کے حضور
جلوہ ہر ایک ذرہ میں ہے آفتاب کا

☆

ہر سنگ میں شرار ہے تیرے ظہور کا
موسیٰ نہیں کہ سیر کروں کوہِ طور کا

☆

میر تقی میر، میر درد اور مرزا سودا کے علاوہ اس عہد کے نمایاں شعرا میں میر اثر [م: ۱۲۰۹ھ] اور سید محمد سوز [م: ۱۲۱۳ھ] کے نام لیے جا سکتے ہیں، مگر میر درد کی طرح ان کے ہاں بھی متصوفانہ بصیرت کم ہی دکھائی دیتی ہے۔ خاص طور پر میر اثر تو عشق و محبت کے شاعر ہیں اور اس میدان میں ان کی غزل اور مثنوی ایک ممتاز مقام رکھتی ہے۔ تصوف سے عملاً متعلق ہونے کے باوجود ان کی غزل کا جہانِ معنی مابعد الطبیعیاتی شعور کی نمود سے مملو نہیں ہوا۔ درد اور اثر کے بارے میں رشید حسن خاں نے نہایت متوازن اور مناسب رائے کا اظہار کیا ہے کہ:

"میر اثر، خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی تھے، جو درد کی وفات کے بعد ایک صوفی کی حیثیت سے سجادہ نشیں ہوئے تھے۔ آپ نے میر اثر کا دیوان پڑھا ہے؟ اگر پڑھا ہے، تو آپ کو یاد ہوگا کہ وہ مختصر سا دیوان ایسے عشقیہ اشعار کا مجموعہ ہے، جو تاثیر سے معمور ہیں اور صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہ عاشق کے دل کی آواز ہے۔ پھر آپ نے ان کی مثنوی 'خواب و خیال' بھی ضرور پڑھی ہوگی کہ وہ پڑھنے کی چیز ہے۔ آپ کے ذہن میں یہ بات بھی ہوگی کہ اس کے بعض مقامات تو نواب مرزا شوق کی مثنوی کا نقشِ اوّل معلوم ہوتے ہیں۔ خارجیت اور کیسی خارجیت!! جسمانی لذتوں کا بیان اور کیسا بیان! تصوف کی تو پرچھائیاں بھی اس پر نہیں پڑی ہیں، یہاں تک کہ بڑے سے بڑا بدذوق تاویل باز بھی اسے مقاماتِ تصوف کا مجموعہ نہیں بتا پایا ہے اور یہ سارا خالص اور بے میل عشقیہ کلام خواجہ میر اثر کا ہے، جو خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی تھے، ان کو بہت عزیز تھے اور میر درد کے بعد ان کی مسند پر بیٹھے تھے اور سجادہ نشیں بنے تھے، یعنی ذہنی طور پر صوفی، مگر شاعری کی سطح پر عاشق۔ مجلسِ حال و قال میں باتوں سے تصوف کا نور

پھیلتا تھا' مگر شاعری میں عاشق کے دل کی وسعت اپنے آپ کو نمایاں کرتی تھی۔ یہ آسان تھا کہ ان دونوں کو 'صوفی شاعر' کہہ دیا جائے اور یہ مشکل تھا کہ ان کی زندگی کو صوفیانہ مانا جائے' ان کے افکار کو تصوف کی بحثوں کا گراں قدر سرمایہ سمجھا جائے اور ان کی شاعری کے رنگ و آہنگ کو سمجھ کر' اس کو دوسرے دائرے میں رکھا جائے۔ ہم میں سے بیش تر نے آسان کام کو ترجیح دی کہ ان کو صوفی بھی مانا اور صوفی شاعر بھی کہا۔ کسی بحث میں پڑنے اور تجربے کی الجھنوں میں مبتلا ہونے سے نجات مل گئی' لیکن اس طرح درد کی شاعری کے ساتھ شدید بے انصافی برتی گئی' وہ یوں کہ اس شاعری کو متصوفانہ خیالات کا مجموعہ فرض کر لیا گیا' جو اصلاً غزل کی عشقیہ شاعری کی روایت کا حصہ تھی۔'' (۳۲)

یہ دنوں بھائی یکے بعد دیگرے مسندِ ولایت پر متمکن ہوئے' رُشد و ہدایت اور تبلیغ و ارشاد کا بے پناہ کام انجام دیا' مگر ان کی غزلوں میں اس عنصر کی کمی ہے' جس کا قارئین اس پائے کے بزرگوں سے تقاضا کرتے ہیں یا کر سکتے ہیں۔ یہ دونوں بزرگ نہایت متوکل' قانع اور راضی بہ رضا تھے۔ خاص طور پر درد نے تو ایسی زندگی بسر کی' جو ان کے مقاماتِ جلیلہ کی خبر دیتی ہے۔ دِلی کے سیاسی احوال و آثار سے گھبرا کر جب شرفا' امرا اور شعرا اودھ کی طرف ہجرت کر رہے تھے' تو درد اپنی خانقاہ ہی میں جلوہ افروز رہے اور دوستوں کے کہنے سننے کے باوجود انھوں نے اپنی خانقاہ کو چھوڑنا مناسب نہیں سمجھا۔ وہ جب تک جیئے' غیرت اور خودداری کے ساتھ جیئے۔ یہی عالم میر اثر کا تھا کہ وہ جس سجادہ پر بیٹھے' مر کر ہی اس سے اٹھے۔ اپنے نظریات کے ساتھ یہ کمٹ منٹ ان کی خدا شناسی کی دلیل ہے۔ ان کے برعکس میر تقی میر اور مرزا سودا جادہ طریقت کے راہی نو نہ تھے' مگر ان کی غزلیں ہند اسلامی تہذیب کے اس اساسی عنصر کے ساتھ مربوط ہیں' جو مابعد الطبیعیاتی شعور کے ادراک سے مستنیر ہے۔ ان کے ہاں مسائلِ تصوف اور تجرباتِ تصوف کا بیان اس وجدانی جذبے کی صداقت کا پرتو لیے ہوئے ہے' جو ایک نقطے سے لے کر آفاق تک کی ہمہ گیری کا اشاریہ ہے۔

غالب سے قبل دلی اور دبستان دلی کے باہر، جن شاعروں کی غزل میں وحدۃ الوجودی عناصر کی جلوہ گری کے مظاہر دکھائی دیتے ہیں، ان میں نظیر اکبر آبادی [م: ۱۸۳۰ء]، شاہ نیاز بریلوی [م: ۱۲۵۰ھ]، غلام ہمدانی مصحفی [م: ۱۸۲۵ء] اور حیدر علی آتش [م: ۱۸۶۷ء] کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی نے دلی اور لکھنو کے دبستانوں سے دور اپنے شہر آگرہ میں ہی فکرِ سخن کی جوت جگائے رکھی۔ وہ اپنی زندگی کے کسی دور میں بھی کسی ادبی دبستان سے متعلق نہیں رہے، بل کہ اگر یہ کہا جائے، تو بے جا نہ ہوگا کہ وہ اپنی ذات میں خود ایک دبستان تھے۔ ان کے معاصرین نے تو انہیں شاعروں کی فہرست میں بھی شامل نہ کیا اور ان کے فن پر عامیانہ اور سوقیانہ طرزِ اظہار کی پھبتیاں کسیں، مگر بعد کے ادوار میں ان کی قدر و قیمت کے تعین میں نقادوں نے ان کے کمالِ فن کا اعتراف کیا۔ ان کی شاعری کا بنیادی وصف عوامی زندگی کی تصویر کشی ہے، مگر ان کی شاعری صرف اسی وصف تک محدود نہیں۔ یہ رویہ ان کی نظموں میں دکھائی دیتا ہے، جہاں زندگی کا کوئی چھوٹے سے چھوٹا پہلو بھی ان کی نگاہ سے پوشیدہ نہیں رہا۔ اس کے برعکس ان کی غزل میں وہ سارے رویے کارفرما ہیں، جو ہند اسلامی تہذیب کے اجزائے ترکیبی کی خوشبو سے معطر ہیں۔ وہ عملاً صاحبِ عرفان تو نہ تھے، لیکن ان کی زندگی فکر اور درویشی کی خوب صورت مثال ہے۔ ان کی آزادی پسند اور صلح کل طبعیت نے انہیں زندگی اور اس کے مختلف رویّوں کو قریب سے دیکھنے اور پرکھنے کا موقع فراہم کیا۔ ان کا مشاہدہ بے پناہ قوتِ ادراک کا حامل ہے۔ یہ مشاہدے کی شدت ہی تو ہے، جس نے انہیں خارجیت تک محدود اور مقید نہ رہنے دیا اور وہ اپنے وجدانی شعور کی بدولت کائنات اور اس کے مسائل کی اس داخلی جہت کے ترجمان بن گئے، جو فکر اور خیال کی بوقلمونی کو احساسِ جمال کی وحدت کا اسیر بنا دیتی ہے۔ وہ اپنی ذات میں جوگی تو نہیں تھے کہ دنیا سے دور دھونی رمائے بیٹھے ہوں، وہ تو گوشت پوست کے زندہ انسان تھے، جنہوں نے زندگی کو اس محبت کے ساتھ گلے لگایا کہ زندگی اور نظیر میں دوئی اور مغائرت کا کوئی پہلو بھی نمایاں نہیں رہا اور یہ اس طرح یک جان ہوئے کہ زندگی اپنے مجموعی پس منظر کے ساتھ نظیر کے قلب و روح میں سرایت کر گئی۔ وہ اپنے محسوسات اور جذبات کے حوالے سے بڑا زندہ انسان تھا اور اس کی تعبیر ان کے اشعار میں ملتی ہے:

تمہاری آسا لگی ہے تس دن، تہارے درشن کو ترسیں نیناں
دلارے سندر، انوٹھے ابرن، ہٹیلے موہن، انوکھے لالا

☆

ہے کتنے دنوں سے عشق نظیر اس یار کا ہم کو جس کی ہیں
صبح اور برن، شام اور پھبن، آج اور روش، کل اور طرح

☆

کوئی نہیں کرتا جو کیا تو نے نظیر آہ!
دل اس کو دیا جس کے نہیں نام سے واقف

☆

رہیں وہ شخص جو بزمِ جہاں کی رونق ہیں
ہماری کیا ہے اگر ہم رہے رہے نہ رہے

☆

اک دم کی زندگی کے لیے مت اٹھا مجھے
اے بے خبر میں نقشِ زمیں کی نشست ہوں

☆

ان کی غزل میں عشق کا مادی تصور بھی موجود ہے، مگر جہاں تہاں انہوں نے عشق کی ارفع اور اعلا اقدار کا اظہار کیا ہے، وہ ہند اسلامی تہذیب کے فکری پس منظر سے مشک بار ہے۔ اس کیفیت کی ترجمانی ان کے ان غزلیہ اشعار میں ملاحظہ ہو کہ کس طرح وحدتِ ذات کی عکس اندازی ان کے حسنِ خیال کا بنیادی تلازمہ ہے اور وحدۃ الوجودی مسئلہ کی انعکاس پذیری ان کی غزل کا اساسی رویّہ ہے، جو فکر اور خیال کے وجدانی جذبے کو تجربے کی سچائی سے مملو رکھتا ہے:

ہو کیوں نہ ترے کام میں حیران تماشا
یارب! تری قدرت میں ہے ہر آن تماشا

☆

اس مہرِ پر انوار سے شبنم کی طرح ہم
گم ہوتے گئے ہم کو وہ جوں جوں نظر آیا

☆

ملو جو ہم سے تو مل لو کہ ہم بہ نوکِ گیاہ
مثالِ قطرہ شبنم رہے رہے نہ رہے

☆

(۹)

شاہ نیاز بریلوی، غلام ہمدانی مصحفی اور حیدر علی آتش کے مابین ایک فکری تسلسل اور معنوی علاقہ موجود ہے۔ مصحفی، شاہ نیاز کے شاگرد تھے اور آتش، مصحفی کے اور یوں شاہ نیاز بریلوی کے توسط سے علم و عرفان کی جو دولت مصحفی کو ہاتھ آئی، اس کا وافر حصہ آتش کو بھی ملا۔ ان تینوں شاعروں کے ہاں مابعد الطبیعیاتی مسائل کے ضمن میں ایک خاص معنویت پائی جاتی ہے۔

شاہ نیاز بریلوی سلسلہ چشتیہ میں شاہ فخر دہلویؒ [م:۱۱۹۹ھ] کے مرید و خلیفہ تھے۔ وہ علومِ ظاہری کے ساتھ ساتھ علومِ باطنی کے بھی منتہی تھے اور اس کا اظہار ان کی کتابوں کے مطالعے سے ہوتا ہے۔ وہ فارسی اور اردو کے بلند پایہ شاعر تھے۔ ان کی اردو غزل ان کے مابعد الطبیعیاتی افکار کی ترجمان ہے۔ وحدۃ الوجود ان کی غزل کا مرکزی اور بنیادی موضوع ہے۔ ان کے کلام میں جو سوز و گداز ہے، وہ ان کے وجدانی تجربوں کا سرمایہ ہے۔ ان کے ہاں فکر و خیال کا تموج وجدان کے اس نقطے پر مرتکز ہوتا ہے، جو شعور و ادراک کو جذبے کی صداقت اور حق کی جستجو سے بے تاب رکھتا ہے۔ وحدۃ الوجودی عقیدے کی سچائی کا جس قدر عرفان ہند اسلامی تہذیب سے متعلق شاعروں میں شاہ نیاز کو حاصل رہا ہے، اتنا شاید ہی کسی دوسرے غزل گو کو میسر آیا ہو، مگر انہوں نے اردو میں بہت کم کہا، فارسی میں ان کا وجدانی تجربہ لفظ و معنی کی صورت میں کسی قدر زیادہ نمود پذیر ہوا ہے۔ انہوں نے مابعد الطبیعیاتی مسائل کا اظہار اپنے تجربے کی جس تخلیقی قوت سے انجام دیا ہے، وہ ان کی انفرادیت کی دلیل ہے۔ اس اظہار اور نمود میں جذبے کی قوت اور شدت بھی ہے، توانائی اور برجستگی بھی۔ وہ اپنے معاصرین میں اپنے تجربے کی وجدانی کیفیت کے سلسلے میں

اس قدر نمایاں اور منفرد ہیں کہ ان کی آواز اپنا علاحدہ ذائقہ اور شناخت رکھتی ہے۔ ان کے فکرِ رسا نے وحدۃ الوجود کے اتنے نازک اور لطیف نکات کو لباسِ شعر میں ملبوس کیا ہے کہ ان کا مختصر سا دیوان سرتاسر قلبی واردات کا عکاس بن گیا ہے۔ نمونہ کلام ملاحظہ ہو:

تعینات کے نقطوں سے ہے کثیرِ احد
وہی ہے ایک یہ دس سو ہزار لاکھ کروڑ

☆

ہے دیدہ بینا میں ہم سارے کم و بسیار ایک
کثرت نمایاں اتنی ہو جتنی کرے تکرار ایک

☆

عالم کہے جس کو جہاں یعنی جہانِ جسم و جاں
شانیں ہیں سب اس ذات کی جس کو کہے سنسار ایک
بے امتیازِ بیش و کم دانے میں ہیں یہ سب بہم
بیج و درخت و شاخ و گل انبوہِ برگ و بار ایک

☆

اگر کوئی جانے جہاں غیرِ حق ہے
سو میں اس کو دھوکا گماں دیکھتا ہوں
یہ جو کچھ کہ پیدا ہے سب عینِ حق ہے
کہ اک بحرِ ہستی رواں دیکھتا ہوں
جسے ذاتِ بے رنگ و بے چوں کہیں ہیں
بہ ہر رنگ جلوہ کناں دیکھتا ہوں

☆

ازل سے لے کر وہی جو ہے سو ہے
بہ رنگِ بحرِ رواں جس میں ہے نہ توڑ، نہ جوڑ

☆

معمور ہو رہا ہے عالم میں نور تیرا
از ماہ تا بہ ماہی سب ہے ظہور تیرا

☆

ان کی غزل کا یہ آہنگ اس قدر ہمہ گیر ہے کہ کائنات اپنے جملہ مظاہر کے ساتھ ان کے حسنِ خیال کا تلازمہ بن جاتی ہے اور ان کا وجدانی تجربہ جب اپنی معنوی تہ داری کے سبب آفاقیت کا ترجمان ٹھہرتا ہے، تو خارجی اور باطنی تصوّرات، وارداتِ عشق کے حوالے سے اپنی فکری جمالیات کا احساس پاتے ہیں، کیوں کہ عشق اور معاملاتِ عشق کی روایت، اپنے الگ اصول اور ضابطے رکھتی ہے۔ زندگی اور اس کے تقاضوں میں عشق کی یہ محوری صورت اُس کیفیت کی عکاس ہے، جو وحدۃ الوجود کی فکری نیرنگی کو بے رنگ حقیقت کا تلازمہ بنا دیتی ہے اور یہی وہ مقام ہے کہ جہاں زندگی، انسان اور کائنات کا ارتباطی اصول حقیقت مطلقہ کے معنوی تناظر میں مرتب کرتی ہے۔ اس طرح انسانی زندگی، مادی عوامل سے اٹھ کر روحانیت کے بلند تر مقام سے آگاہ ہو جاتی ہے اور یہی اس کا لازمہ فکر بھی ہے اور وظیفہ خیال بھی۔ اگر اس تجربے کا اظہار شعری لباس سے مزیّن ہو جائے، تو شاہ نیاز بریلوی جیسے شعرا کا صحیفہ شاعری مرتب ہو جاتا ہے، کیوں کہ اس کے فکری اور وجدانی پس منظر میں حقیقت اور اس کے مظاہر کے جو رویّے کارفرما ہوتے ہیں، ان کا جمالیاتی احساس اس نظامِ فکر سے ماخوذ ہے، جس کی بنیاد وحی پر ہوتی ہے۔

شاہ نیاز بریلوی کی غزل میں وحدۃ الوجود کے مسائل اور تجربات جذبے کی تازگی اور مشاہدے کی بالیدگی کے تناظر میں جلوہ نما ہوئے ہیں۔ ان کی غزل میں جذبہ واحساس اور فکر و خیال کی وہ شدت موجود ہے، جو تجربے کو مشاہدے کی توانائی سے ہم آہنگ رکھتی ہے۔ ان کے ہاں تصوف کے بنیادی تصورات اور تجربات، وجدان کی ان کیفیات سے عکس انداز ہوتے ہیں، جو خیال کو نہ صرف نظمِ کائنات کی معنوی اکائی کا شعور عطا کرتے ہیں، بل کہ کائنات کے پس منظر میں موجود وحدت کو علویت اور اس کی بصیرت افروز تعبیر سے مملو کر دیتے ہیں اور فکر و خیال کا یہی دھارا جب حقیقت حقّہ کے دریا میں گرتا ہے، تو ہر طرف اس کے مظاہر ہی دکھائی دیتے ہیں، کہیں اس امکانی وجود کا احساس نہیں ہوتا، جو تعینات کے رنگوں سے ہویدا ہے۔ اس طرزِ احساس کی لو ذرا

مدھم انداز میں سہی، ہمیں مصحفی کی غزل میں بھی نظر آتی ہے۔ میر کی طرح مصحفی بھی ایک غم پسند انسان تھے۔ زندگی میں قدم قدم پر انہیں غموں سے واسطہ پڑا اور بالآخر یہ غم ان کی فطرتِ ثانیہ بن گئے۔ غم اور دکھ کی اس المناک کیفیت نے ان کی زندگی میں درویشی اور فقیری کی خصوصیت پیدا کر دی، ورنہ عملی طور پر انہیں معرفت اور عرفان سے سروکار نہ تھا۔ عشق و محبت ان کی شاعری کا مرکزی دھارا ہے کہ جہاں زندگی کے متنوع رویے آن ملتے ہیں۔ ان رویّوں میں ایک زاویہ نظر ان کا متصوفانہ طرزِ اظہار بھی ہے۔ وہ شاید تجربے اور وجدان کے شناور تو نہ تھے، لیکن ان کی غزل میں وحدۃ الوجودی عقیدے نے کچھ ایسے رنگ بکھیرے ہیں کہ کثرت میں وحدت، تجربے کی تلازماتی اکائی بن گئی ہے، جس سے ان کی غزل ہند اسلامی تہذیب کے فکری عناصر سے اس طرح ہم آہنگ ہوئی ہے کہ ان کے جذبوں پر متصوفانہ تجربوں کا گمان گزرتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کی یہ غزل ملاحظہ ہو:

مخلوق ہوں یا خالقِ مخلوق نما ہوں
معلوم نہیں مجھ کو کہ میں کون ہوں کیا ہوں

ہوں شاہدِ تنزیہہ کے رخسار کا پردہ
یا خود ہی میں شاہد ہوں کہ پردے میں چھپا ہوں

ہیں مجھ سے گریبانِ گلِ صبح معطر
میں عطرِ نسیم چمن و بادِ صبا ہوں

ہستی کو میری ہستی عالم نہ سمجھنا
ہوں ہست تو پر ہستی عالم سے جدا ہوں

یہ کیا ہے کہ مجھ پر میرا عقدہ نہیں کھلتا
ہر چند کہ خود عقدہ و خود عقدہ کشا ہوں

اے مصحفی شانیں ہیں مری جلوہ گری میں
ہر رنگ میں میں مظہرِ آثارِ خدا ہوں

☆

مصحفی کے ہاں جو متصوفانہ رویے در آئے ہیں، وہ اگرچہ اتنے منفرد اور ممتاز تو نہیں کہ

انہیں مصحفی کی غزل کا طرہ امتیاز سمجھا جائے، مگر ان میں پیش کش اور طرزِ اظہار کا سلیقہ اور قرینہ ضرور موجود ہے۔ ان کی غزل میں متصوفانہ لب و لہجے کے تمام تر اشعار میں شاید انفرادیت کا رنگ چوکھا نہ ہو اور یہ بھی کہ یہ ان کے کسی وجدانی تجربے کی بازگشت بھی نہ ہوں، لیکن اس کے باوجود ہند اسلامی تہذیب کے فکری خدوخال سے ان کی آگاہی کے نقیب ضرور ہیں۔

آتش اپنی عملی زندگی میں صوفی تو نہ تھے، لیکن انہیں دنیا دار بھی تو نہیں کہا جا سکتا۔ وہ نہایت متوکل اور قناعت پسند انسان تھے۔ ان کے خاندان میں فقر و تصوف کی روایت موجود تھی، مگر وہ پیری مریدی کے کسی سلسلے سے وابستہ نہیں ہوئے۔ ان کے کلام میں تازگی اور شگفتگی کی جو کیفیت پائی جاتی ہے، وہ ان کی زندگی کے قلندرانہ رویّوں کی عکاس ہے۔ ان کی غزل کے بین السطور سرور و انبساط کی ایک ایسی لہر موجود ہے، جو ان کے آئینہ دل پر گزرنے والی کیفیات کا پیش خیمہ ہے۔ اگرچہ لب و لہجے کی یہ نشاط انگیزی ولی دکنی اور اصغر گونڈوی کی غزل کا بھی خاصہ ہے، مگر ان تینوں کے ہاں نشاط و انبساط کے ضمن میں بنیادی نوعیت کا اختلاف موجود ہے۔ ولی کا نشاطیہ رویہ خارجی موسموں کے ادراک اور مشاہدے سے عبارت ہے، تو اصغر کا انبساطی رنگ ان کی داخلی سرمستی اور سرخوشی سے نکھرتا ہے، جب کہ آتش کی غزل میں یہ لہر داخلی اور خارجی جذبوں کی اس وحدت سے جنم لیتی ہے، جو ان کے منفرد اور عمیق تجربات کا اظہاریہ ہے۔ وہ بنیادی طور پر داخل و خارج کے مابین امتزاجی کیفیتوں کے عکس گر ہیں اور غزل ان کے جذبات اور تجربات کا آئینہ۔ اس فن کدے کی نمود پذیری میں انہوں نے بہ حیثیت فن کار اس قدر توجہ مرکوز کی کہ ان کا صحیفہ فکر اپنی آب و تاب اور رنگ و رس کا نقشِ دوام قرار پایا۔ ان کی غزل میں جذبے کی شدت بھی ہے اور معنی آفرینی کی تازگی بھی۔ وہ خالی خولی مسائل اور معاملاتِ تصوف کے شاعر نہیں، بل کہ ان کی غزل مشاہدات اور تجرباتِ تصوف کی ترجمان ہے۔ فکر و خیال کا یہ پیرایہ اظہار ملاحظہ ہو کہ کس طرح دل کی دھڑکنیں غزل کے پیکر میں رقص کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں:

گل آتے ہیں ہستی میں عدم سے ہمہ تن گوش
بلبل کا یہ نالہ نہیں افسانہ ہے اس کا

☆

چاروں طرف سے صورتِ جاناں ہو جلوہ گر
دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا

☆

سیرِ دروں سے کنہ حقیقت کھلی مجھے
باہر نہیں کتاب کا مطلب کتاب سے

☆

منصور بھی جو ہوں تو اناالحق کہیں نہ ہم
اپنے طریق میں نہیں یہ ما و من درست

☆

ظہورِ آدمِ خاکی سے یہ ہم کو یقیں آیا
تماشا انجمن کا دیکھنے خلوت نشیں آیا

☆

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا
شبہ ہو جاتا ہے پردے سے تری آواز کا

☆

خواہاں تیرے ہر رنگ میں اے یار ہمیں تھے
یوسف تھا اگر تو تو خریدار ہمیں تھے

☆

طور سے کیا کیا تجلی نے
حسنِ بے پردہ سے حذر ہے شرط

☆

ان اشعار میں وحدۃ الوجودی عقیدے اور اس کے متعلقات کا بیان تجربے کی جس صداقت کا ترجمان ہے، وہ اردو غزل گویوں کے ہاں کم کم ہی نمایاں ہوا ہے۔ مسائلِ تصوف کی نمود

نے اردو غزل میں جا بجا چہرہ نمائی کی ہے، مگر تجرباتِ تصوف کی باطنی سطح پر اپیل بہت ہی کم شاعروں کا مقدر رہی۔ ان معدودے چند شاعروں میں آتش کا نام بھی نمایاں ہے۔ ان کی غزل میں کنتُ کنزاً مخفیاً کے گھونگھٹ میں مستور وحدتِ وجود اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ منکشف ہوتی ہے، کیوں کہ کثرتِ اشیا کے پردے سے وحدتِ ذات کی جلوہ آرائی مراتبِ وجود کی اس نزولی کیفیت کا اشاریہ ہے، جو انسان کے وجدانی جذبوں کو مظاہرِ عالم کے پس منظر میں موجود حقیقت مطلقہ کو جاننے اور محسوس کرنے سے متعلق ہے۔

(۱۰)

اردو غزل، ہند اسلامی تہذیب کی فکری اور معنوی روایات کی ترجمان ہے۔ اس میں تہذیب کے وہ سارے رنگ اور عکس جلوہ گر ہیں، جو فکر اسلامی کے آئینہ دار ہیں۔ اردو غزل نہ تو عربی تشبیب کا تقلیدی اظہار ہے اور نہ فارسی غزل کا ثنی۔ اس نے ہیئت اور موضوعات کے ضمن میں عربی اور فارسی شاعری کی پیروی کی ہے، مگر اس کا داخلی نظام کسی سے مستعار نہیں رہا۔ امیر خسروؒ کے ریختہ سے لے کر آتش کی غزل تک، اس میں سُر تال کا جو آہنگ اور تیور موجود رہا ہے، وہ ہند اسلامی تہذیب کی جمالیاتی اقدار کا اشاریہ ہے۔ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا ہے کہ ہند اسلامی تہذیب کے خدوخال کی تعمیر و تشکیل میں نصابِ چشت اور تعلیماتِ چشت کو اساسی اہمیت حاصل رہی ہے، اس لیے اس سلسلہ طریقت کے آفاق گیر رویّوں کے اثرات ہندوستانی تہذیب اور ثقافت کے تمام تر فکری اور معنوی دھاروں پر بھی مرتسم ہوئے ہیں۔ غزل، جو تہذیبی اور روایتی زندگی کا پیش خیمہ ہے، چشت کے فنونِ لطیفہ اور اس کے رموز و علائم سے محروم نہیں رہی، اس کے ظاہری خدوخال سے لے کر باطنی رویّوں تک، اس کا انگ انگ چشتیہ سلسلے کی اولیات اور روایات سے بھیگا ہوا ہے، اس کے موضوعات اور مضامین کے بین السطور اس سلسلے کی نیرنگیاں اور رعنائیاں پھوٹی پڑتی ہیں۔ خسروؒ کے توسط سے موسیقی اور لے کاری کا جو تال میل اس کا جزوِ بدن ہوا، وہ آج بھی اس کی تازگی اور بالیدگی کا ضامن ہے۔ خواب و خیال اور فکر و نظر کے وہ استعاراتی رویّے، جو تعلیماتِ چشتیہ کا بنیادی حوالہ ہیں، ہر دور میں اس فن کدے کی حیاتِ نو کا باعث رہے ہیں۔ اس کی جڑیں ہند اسلامی تہذیب کے دل اور روح میں پیوست ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بعض نامساعد حالات میں بھی اس کی

آب وتاب میں سرِ مو فرق نہیں آیا۔ یہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں محوِ پرواز رہی ہے اور ہے' مگر ہنوز اس کے جہانِ معنی میں نئے زمانوں کے تلازماتی حوالے موجود ہیں' کیوں کہ اس کے لیے ابعاد اور جہات میں فکرِ تازہ کے دریچے بند نہیں ہوئے' یہ ابھی تک رواں دواں اور ہر دم جواں ہے۔ نامعلوم دنیاؤں اور ان دیکھے راستوں کا سفر اس کا وظیفہ حیات ہے۔ یہ فکر و خیال کے ان موسموں کی نوید ہے' جو مابعد الطبیعیاتی دنیا کی خبر دیتے ہیں۔ صدیوں کا سفر اس کی تازگی اور شادابی کو ماند نہ کر سکا' کیوں کہ اس کی زندگی حرکت اور عمل سے عبارت بھی ہے اور اس کی خوب صورت مثال بھی۔ اس نے الفاظ و تراکیب' تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و علامات کا معنوی نظام اکثر و بیش تر تصوف سے اخذ کیا ہے۔ اس میں مابعد الطبیعیاتی فکر کے وہ بنیادی رویّے موجود ہیں' جن کی اساس دین کے اصول و ضوابط پر اُستوار ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غزل نے مذہب کے باطنی حوالوں سے اس قدر استفادہ کیا ہے کہ اس کی روح اس فکری نظام سے فیض یاب ہے' جو ہند اسلامی تہذیب کے توسط سے اس کی ماہیتوں کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے۔ خسروؒ اور ان کے معاصرین کے ہاں ریختہ کی جو ابتدائی شکلیں ملتی ہیں' وہ اردو غزل کے بھرپور امکانات کی آئینہ دار ہیں۔ ابتدا میں غزل پر مختلف علاقوں اور علاقائی زبانوں کے اثرات بدرجہ اتم موجود رہے ہیں' کہیں بعد میں جا کر اس نے اپنا سلسلہ فارسی ادبیات کی غزل سے جوڑا ہے۔ ایرانی تہذیب و تمدن اور علاقائی روایت و ثقافت کے جو رنگ اور عکس اردو غزل نے قبول کیے ہیں' ان کی حیثیت محض تقلیدی نہیں 'بل کہ تخلیقی ہے۔ اردو غزل پر کسی بھی زبان کی غزل یا غزل نما کسی صنف سخن کی چھاپ نہیں' یہ اپنے داخلی رویّوں میں اتنی آزاد اور خود مختار ہے کہ اس پر تقلید کا الزام ____ اتہام اور بہتان سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا' کیوں کہ ہند اسلامی تہذیب کے باطن سے پھوٹنے والی یہ صنف سخن اپنے فکری ڈھانچے کی ساخت پرداخت میں ایک ایسی اکائی کا پیش خیمہ ہے' جو اس سرزمین کی آب و ہوا' موسموں کی نیرنگی' جذبوں کی شدت' تجربوں کی تازگی' فکر و خیال کی بوقلمونی اور مابعد الطبیعیاتی مسائل اور معاملات کی بصیرت افروزی سے عبارت ہے۔ اس فن کدہ میں اس علاقے کی زندگی اور اس کے تمام تر فکری اور معنوی رویّے سانس لیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں' کیوں کے اس نے ایسے رموز و علائم وضع کیے ہیں' جن کے پس منظر میں یہ مسائلِ حیات کے مادی اور روحانی پہلوؤں

کے منظرنامے کا اظہار یہ بن گئی ہے۔ وہ جو غالب نے کہا تھا کہ:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

_______ اس کے رمزی اور ایمائی طرزِ احساس کا علامتی اظہار ہے۔ بادہ و ساغر کے پیرائے میں مشاہدہ حق کی گفتگو کا پیش منظر اس کی فکری نارسائی کا غماز نہیں' بل کہ اس کی معنوی وسعت آشنائی اور جمالیاتی آفاق گیری کی دلیل ہے۔ جب یہ مادی زندگی کے روزمرہ اسباب وعوامل کے ذریعے روحانی زندگی کے تجربوں کا وجدانی منظرنامہ بنتی ہے' تو مابعد الطبیعیاتی جذبوں کی سچائی' اس کے طرزِ احساس اور حسنِ خیال کے دریچوں میں لودے اٹھتی ہے اور ان معاملات اور کیفیات کی صورت گری _____ اور ان کا شعری اظہار محض صفِ اوّل کے شاعروں تک محدود نہیں رہتا' بل کہ اس میں دوسرے درجے اور کم تر مقبولیت کے حامل غزل گو بھی آن موجود ہوتے ہیں اور یوں اردو غزل میں وحدۃ الوجودی عناصر کی تشکیلی صورت' لفظ و صوت کے اس خوب صورت امتزاج سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے' جس سے مختلف آوازوں کے ذائقے اور سُر تال کے قرینے وحدت کا لبادہ اوڑھ کر جلوہ نما ہوتے ہیں:

ٹک باغ میں شتاب چلو اے بہارِ حسن
گل چشم ہو رہا ہے تمہارے نظارے کوں

(شاہ مبارک آبرو)

شاخِ گل ہلتی نہیں پر بلبلوں کو باغ میں
ہاتھ اپنے کے اشارے سے بلاتی ہے بہار

(مرزا مظہر جانِ جاناں)

کچھ حسن کی ہوتی نہ یہاں قدر نہ قیمت
جو عشق کبھی اس کا خریدار نہ ہوتا

(شاہ حاتم)

اس گل سے کچھ حجاب ہمیں درمیاں نہ تھا
جس دن کہ یہ بہار نہ تھی، گلستاں نہ تھا

(انعام اللہ خاں یقیں)

ظہورِ ہستی موہوم کیا بتائیں ہم
نہ یہ حباب سے زیادہ، نہ یہ سراب سے کم

(محمد علی فدوی)

جان میں دل میں وہ ہی ہے ہر آن
کہیے کیوں کر اسے جدا کہیے

(جعفر علی حسرت)

آئینہ خانہ ہے ہستی کا یہ مرآتِ ظہور
جس جگہ سجدہ کیا میں آپ ہی موجود تھا

(قدرت اللہ قدرت)

معنی کے تئیں ہم نے تو صورت ہی میں پایا
نقاش ہمیں نقش کے اندر نظر آیا

(راسخ عظیم آبادی)

•••○•○•••

حوالے

(۱) اردو شاعری پر برِصغیر کے تہذیبی اثرات : ڈاکٹر ساجد امجد : کراچی؛ غضنفر اکیڈمی پاکستان : بارِاوّل ۱۹۸۹ء : ص ۴۱۔۴۰

(۲) تاریخِ مشائخِ چشت : دہلی؛ ندوۃ المصنفین : بارِاوّل ۱۹۵۳ء : ص ۴۵۔۱۴۴

(۳) اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام : دہلی؛ انجمن ترقی اردو ہند : ۱۹۳۹ء : ص ۴۔۳

(۴) ثقافتِ پاکستان : شیخ محمد اکرام : لاہور؛ ادارہ مطبوعاتِ پاکستان : س ن : ص ۲۴

(۵) مذہب و شاعری : کراچی؛ اردو اکیڈمی سندھ : بارِاوّل ۱۹۵۵ء : ص ۵۱

(۶) محولہ بالا : ص ۵۶

(۷) تمدنِ ہند پر اسلامی اثرات : ڈاکٹر تارا چند/محمد مسعود احمد (مترجم) : لاہور؛ مجلسِ ترقی ادب : بارِاوّل ۱۹۶۴ء : ص ۲۲۳

(۸) تاریخِ ادبِ اردو : جلد اوّل (قدیم دور) : ڈاکٹر جمیل جالبی : لاہور؛ مجلس ترقی ادب : بارِ اوّل ۱۹۷۵ء : ص ۲۔۱

(۹) اردو غزل : لاہور؛ آئینہ ادب : ۱۹۶۴ء : ص ۳۸۔۳۷

(۱۰) تاریخِ ادبِ اردو : جلد اوّل (قدیم دور) : لاہور؛ مجلسِ ترقی ادب : بارِاوّل ۱۹۷۵ء : ص ۳۸۹

(۱۱) محولہ بالا : ص ۵۴۱

(۱۲) محولہ بالا : ص ۵۵۰

(۱۳) غزل.... اردو کی شعری روایت : ڈاکٹر فرمان فتح پوری : کراچی؛ حلقہ نیاز و نگار : بارِاوّل ۱۹۹۵ء : ص ۱۴

(۱۴) شاعری اور شاعری کی تنقید : ڈاکٹر عبادت بریلوی : کراچی، اردو دنیا : ۱۹۶۵ء : ص ۵۳

(۱۵) تاریخِ ادبِ اردو : جلد دوم (حصہ اوّل) : لاہور؛ مجلسِ ترقی ادب : بارِاوّل ۱۹۸۲ء : ص ۱

(۱۶) تاریخِ مشائخِ چشت : پروفیسر خلیق احمد نظامی : دہلی؛ ندوۃ المصنفین : بارِاوّل ۱۹۵۳ء : ص ۳۴۱

(۱۷) دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر [۱۷۰۷ء سے ۱۸۱۵ء تک]: علی گڑھ؛ ادارہ تصنیف: بارِاوّل ۱۹۶۴ء : ص ۶۰

(۱۸) تاریخِ مشائخِ چشت : پروفیسر خلیق احمد نظامی : دہلی؛ ندوۃ المصنفین : بارِاوّل ۱۹۵۳ء : ص ۳۶۱

(۱۹) تاریخِ ادبِ اردو : جلد دوم (حصہ اوّل) : لاہور؛ مجلسِ ترقی ادب : بارِاوّل ۱۹۸۲ء : ص ۱۹۱

(۲۰) محولہ بالا : ص ۳۱۷

(۲۱) محولہ بالا : ص ۳۴۸

(۲۲) مذہب و شاعری : کراچی؛ اردو اکیڈمی سندھ : بارِاوّل ۱۹۵۵ء : ص ۱۳۵

(۲۳) محولہ بالا : ص ۳۰۹

(۲۴) تجربے اور روایت : ڈاکٹر ابواللیث صدیقی : کراچی؛ اردو اکیڈمی سندھ : بارِاوّل ۱۹۵۹ء: ص ۹۳

(۲۵) تاریخِ ادبِ اردو : جلد دوم (حصہ اوّل) : لاہور؛ مجلسِ ترقی ادب : بارِاوّل ۱۹۸۲ء : ص ۴۵۱۔۴۵۰

(۲۶) میر و سودا کا دور: کراچی؛ ادارہ تحقیق و تصنیف : بارِاوّل ۱۹۶۵ء : ص ۳۰۵

(۲۷) ذکرِ میر: میر تقی میر/ ڈاکٹر نثار احمد فاروقی (مترجم): لاہور؛ مجلسِ ترقی ادب: بارِاوّل ۱۹۹۶ء: ص ۱۷۸۔۱۷۷

(۲۸) نقدِ میر: لاہور؛ آئینہ ادب: بارِاوّل ۱۹۵۸ء: ص ۱۱۹

(۲۹) تاریخِ ادبِ اردو: جلد دوم (حصہ اوّل) : لاہور؛ مجلسِ ترقی ادب : بارِاوّل ۱۹۸۲ء : ص ۵۴۱

(۳۰) علم الکتاب: میر درد/ ڈاکٹر عبداللطیف (مترجم): لاہور؛ ادارہ ثقافتِ اسلامیہ : بارِاوّل : ص ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۳۱

(۳۱) خواجہ میر درد.... تنقیدی و تحقیقی مطالعہ: ثاقب صدیقی/ انیس احمد (مرتبین): نئی دلی؛ اے ایس پرنٹر: بارِاوّل ۱۹۸۹ء : ص ۲۲۱۔۲۱۹

(۳۲) محولہ بالا: ص ۱۷۲۔۱۷۱

ڈاکٹر انور محمود

''گروپ ۴۷'' اور اس کا جرمن ادب میں کردار

''گروپ ۴۷'' ایک ادبی فورم تھا جسے جرمن ادیبوں نے دوسری عالمی جنگ کے خاتمے کے بعد قائم کیا۔ اس گروپ نے جرمن ادب کے لئے عظیم خدمات انجام دیں۔ ذیل کے مضمون میں ان حالات و واقعات کا جائزہ لیا جائے گا جن میں گروپ ۴۷ نے جنم لیا نیز اس کی کامیابیوں و ناکامیوں اور اس کے زوال کے اسباب پر بحث کی جائے گی۔

دوسری جنگِ عظیم میں شکست کے بعد ۱۹۴۵ء میں جرمنی ٹکڑوں میں تقسیم ہو گیا۔ جنگ کی تباہ کاریوں نے ایک انتشار کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ ادبی سرگرمیاں معدوم ہو چکی تھیں۔ کچھ ادیب نازی دورِ حکومت میں جرمنی چھوڑ کر دوسرے ملکوں میں پناہ گزیں ہو گئے اور کچھ نے جرمنی میں رہتے ہوئے خاموشی اختیار کر لی جسے inner immigration کا نام دیا جاتا ہے[1]۔ جنگ کی وسیع پیمانے پر جانی اور مالی تباہ کاریوں کو دیکھتے ہوئے بچے ہوئے لوگوں کا خیال تھا کہ انہیں ایک نیا جنم ملا ہے اور انہیں اب اس زیرو پوائنٹ (zero hour) کی صورتِ حال سے آگے بڑھنا چاہیئے۔ لیکن کیسے؟ کیا ماضی کو اتنی آسانی سے بھلایا جا سکتا ہے؟ کیا ادب کی نئے سرے سے شروعات ممکن ہے؟ کئی ادیبوں نے یہ مناسب سمجھا کہ اپنے جذبات، احساسات اور تلخ تجربات کو ادب کے سانچے میں ڈھالا جائے اور کھنڈرات کا ڈھیر بنے اپنے گھروں اور شہروں میں ادب کی تخلیق شروع کر دی۔ اسی مناسبت سے اس ادب کو ''کھنڈرات کا ادب'' (جرمن میں Trümmerliteratur) کہا جاتا ہے[2]۔

اس زمانے کے نوجوان ادیبوں کا ایک المیہ یہ بھی تھا کہ بارہ سالہ نازی دور اور اس کے بعد عالمی جنگ نے ادبی روایات کو بہت نقصان پہنچایا۔ پرانے ادیبوں کی ملک بدری اور باقی ماندہ پر لکھنے کی پابندیوں کے نتیجے میں نئی اور پرانی نسل کے ادیبوں کے درمیان رابطہ منقطع ہو چکا

تھا۔ دوسری طرف دورانِ جنگ بمباری کے نتیجے میں عمارتوں کی تباہی کے ساتھ ساتھ کتابوں کے ذخیرے بھی تباہی کا شکار ہو گئے۔ ۱۹۴۳ میں لائپسش (Leipzig) شہر کے ایک پبلشر کے گودام پر بمباری کے ایک حملے میں پندرہ لاکھ کتابیں جل کر راکھ کا ڈھیر بن گئیں۔ یہی وجہ تھی کہ ۱۹۴۵ میں جنگ کے خاتمے پر جرمن اس خزانے سے محروم تھے جسے کسی قوم کا ادبی سرمایہ کہا جاسکتا ہے 4 اور ایک علمی وادبی خلا پیدا ہو چکا تھا۔

یہ وہ حالات تھے جن میں ۱۹۴۷ میں ہانز ورنر رشٹر (Hans Werner Richter) کی سربراہی میں چند نوجوان ادیبوں نے ایک گروپ تشکیل دیا جسے اس سال کی مناسبت سے گروپ ۴۷ کہا جاتا ہے۔ یہ کوئی باقاعدہ انجمن یا تنظیم کی شکل میں نہیں تھی اور اس کا مقصد ادیبوں کو ایک پلیٹ فارم مہیا کرنا تھا جہاں وہ اپنے ادب پارے ایک دوسرے کو سنا سکیں اور ان پر تنقید کر سکیں۔ یہ گروپ شروع میں پندرہ ادیبوں پر مشتمل تھا جن کی تعداد بعد میں ساٹھ تک جا پہنچی۔ اکثر ممبران کی عمریں ۲۵ اور ۶۰ کے درمیان تھیں اور وہ جنگ میں حصہ لینے کے بعد لوٹے تھے۔

اب ہم گروپ ۴۷ کے سربراہ Richter کے ان حالات کا جائزہ لیتے ہیں جن سے گزرنے کے بعد اس گروپ کی تشکیل کا خیال ان کے ذہن میں آیا۔

۱۹۰۸ء میں پیدا ہونے والے رشٹر کا نوجوانی میں سیاسی طور پر جھکاؤ بائیں جانب تھا۔ نہ چاہنے کے باوجود انہیں دوسرے نوجوانوں کی طرح جنگ میں حصہ لینا پڑا۔ جنگ کے دوران وہ اتحادی فوجوں کی قید میں چلے گئے اور انہیں امریکہ منتقل کر دیا گیا۔ وہ اپنی یادداشتوں میں لکھتے ہیں کہ اس اسیری کے زمانے میں ہمیں احساس ہوا کہ ہم نازی ڈکٹیٹر شپ کی نید سے نکل کر اتحادیوں کی قید میں آ چکے ہیں جہاں قدم قدم پر ہمیں یہ باور کروانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ ہمارا تعلق ایک شکست خوردہ قوم سے ہے جو مشترکہ طور پر جنگی مجرم ہے یعنی ہم پر collective guilt کا الزام ہے 5۔ ستمبر ۱۹۴۵ میں فورٹ کینری (Fort Keanry) کے قیدی کیمپ میں رشٹر کو مجبور کیا جاتا ہے کہ وہ جرمن قیدیوں کے لئے شائع ہونے والے نیوز لیٹر "Der

"Ruf" کی ادارت سنبھالے جس میں شائع ہونے والے مواد کے وہ سخت خلاف تھا۔ رشٹر اور نیوز لیٹر کی مجلسِ ادارت کے دوسرے ممبران نے جو اس ہی کی طرح جنگی قیدی تھے collective guilt کے الزام کو مسترد کر دیا اور اس کے خلاف نیوز لیٹر میں لکھنے کی کوشش کی تو امریکی ملٹری حکام نے اس کی اجازت دینے سے انکار کر دیا۔ اسی طرح کے کئی اور معاملات بھی تھے جن پر اتحادیوں کے منفی رویوں نے رشٹر اور اس کے ساتھیوں میں انتہا پسند جمہوریت (Radical Democracy) کے جذبات کو جنم دیا اور ان میں یہ احساس پیدا ہوا کہ ہمیں جرمن قوم کی ترقی کیلئے اپنے تجربات کی روشنی میں خود اپنی راہیں متعین کرنا ہوں گی چاہے ہمیں اس کے لئے اتحادیوں کی مخالفت ہی کیوں نہ سہنا پڑے۔ اپریل ۱۹۴۶ میں رشٹر کو باقی جنگی قیدیوں کے ساتھ واپس جرمنی بھیج دیا گیا لیکن اس کے مطابق پچھلے چھ ماہ اس نے امریکی پریس افسروں کے ساتھ جو کام کیا اس کے منفی تجربات نے جرمنی میں اخبار Ruf اور اس کے بعد گروپ ۴۷ کے بنیادی تصور کا بیج بو دیا تھا[6]۔

جرمنی واپس پہنچ کر رشٹر نے اپنے ساتھی ادیب الفرڈ اندرش (Alfred Andersch) کے ساتھ ملکر ۱۹۴۶ میں Ruf کے نام سے ایک نئے رسالے کا آغاز کیا جو میونخ سے شائع ہوتا تھا۔ اس کا مقصد جہاں نازی دور کے تلخ تجربات کے بعد لوگوں میں روشن خیالی اور جمہوریت کی تربیت تھا وہاں وہ اتحادیوں کی طرف سے collective guilt کے جرم کی تشہیر کا توڑ کرنا بھی تھا۔ رسالے میں شائع ہونے والے مضامین مطلق العنان حکومتوں، جنگ کے بعد کے جرمنی میں سیاست اور معاشرے کے کردار اور شہریوں کے حقوق و فرائض سے متعلق ہوتے تھے۔ ابھی اس رسالے کی چند ہی جلدیں شائع ہوئی تھیں کہ قابض امریکی فوج کے انفارمیشن کنٹرول ڈویژن نے ۱۹۴۷ میں رسالے کا اجازت نامہ واپس لے لیا۔ اس کے بعد رشٹر نے Der Skorpion کے نام سے نیا رسالہ نکالنے کی کوشش کی لیکن مطلوبہ مالی وسائل کی کمی اس کے آڑے آئی۔ لیکن Skorpion کی منصوبہ بندی کے مراحل میں بحث و مباحثوں کے دوران گروپ ۴۷ کا تصور سامنے آیا۔ رشٹر نے احتیاط سے کچھ ادیبوں کا انتخاب

کیا اور انہیں گروپ ۴۷ کی پہلی نشست کیلئے مدعو کیا۔ جو ۱۰ ستمبر ۱۹۴۷ کو ادیبہ Ilse Schneider-Lengyl کے گھر واقع am Bannwaldsee bei Füssen منعقد ہوئی۔ اسی نشست میں Hans Georg Brenner نے اس گروپ کا نام ''گروپ ۴۷'' تجویز کیا جو منظور کر لیا گیا 7۔ اس گروپ کا کوئی با قاعدہ دستور نہ تھا۔ نہ یہ کوئی ادبی سکول تھا جس کی کوئی متعین منزلِ مقصود ہو۔ گروپ کے ایک اہم رکن Hans Magnus Enzensberger کے مطابق یہ ادب کا سنٹرل کافی ہاؤس تھا جس کا کوئی دارلسلطنت نہ تھا 8۔ اصل میں یہ ادبی بحث ومباحثوں اور معاشرتی مسائل پر غور وفکر کا ایک فورم تھا۔ گروپ ۴۷ کے اجلاس ہر ۶ ماہ بعد منعقد ہوتے اور ادیب اکٹھے ہو کر اپنی اپنی غیر مطبوعہ ادبی تخلیقات پڑھتے اوران پر تنقید کرتے۔ تنقید نگاروں اور دوسرے مہمانوں کو بھی ان اجلاسوں میں با قاعدگی سے مدعو کیا جاتا۔

گروپ ۴۷ نے اس طرح نوجوان ادیبوں کے لئے ایک ایسا پلیٹ فارم مہیا کیا جو ان کی ادبی تربیت اور نشو نما کے لئے بہت سود مند ثابت ہوا۔ گروپ ۴۷ کی سرگرمیاں آہستہ آہستہ پبلشروں کی توجہ کا مرکز بن گیئں جہاں سے ان کو چھاپنے کے لئے بہترین ادب مل جاتا جس سے ایک طرف تو نوجوان ادیبوں کی حوصلہ افزائی ہوئی دوسری طرف ان کے ذریعہ معاش کا بندوبست ہو گیا۔ اس گروپ کے لاتعداد ادیبوں نے بعد میں بے انتہا شہرت حاصل کی جن میں Heinrich Böll، Günter Grass، Ingeborg Bachmann، Paul Celan، Wolfgang Hildesheimer وغیرہ کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ Böll اور Grass کو تو بعد میں ادب کے نوبل پرائز بھی ملے۔ گروپ نے ادیبوں کی حوصلہ افزائی کے لئے ۱۹۵۰ میں ایک ادبی انعام دینے کا سلسلہ بھی شروع کیا جو ہر سال غیر معروف ادیبوں کو دیا جاتا۔ شروع میں انعام کی رقم گروپ ممبروں نے آپس میں جمع کی لیکن بعد میں پبلشروں اور نشریاتی اداروں نے اسے سپانسر کرنا شروع کر دیا۔

جیسے کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے گروپ ۴۷ کے منتظمین نے اس کی ادبی نشستوں میں

شرکت کے لئے ناجائز پابندیاں نہیں لگائیں سوائے اس کے کہ نازی یا فاشسٹ خیالات رکھنے والے ادیبوں کو مدعو نہیں کیا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ ہر مکتبہ فکر کے ادیبوں کو اپنی مرضی کی تخلیقات ادبی نشستوں میں پڑھنے کی اجازت تھی۔جس کا مثبت نتیجہ یہ نکلا کہ ہر ادیب کو ایک آزاد ماحول میں پنپنے اور اپنی راہیں خود متعین کرنے کا مساوی موقع ملا اور جرمن ادب میں مختلف مکاتیب فکر اور نئی جہتوں نے جنم لیا9 جن کا اس مضمون میں مکمل احاطہ کرنا ممکن نہیں۔البتہ گروپ ۴۷ کے چیدہ چیدہ ناموں اور ان کی ادبی کامیابیوں ومحرکات کا مختصر ذکر کرنا بے جا نہ ہوگا۔

۱۹۴۵ کے بعد کے دور میں ہمیں جرمن ادب میں جو چیز سب سے زیادہ نمایاں نظر آتی ہے وہ ۱۹۳۰ کے بعد رونما ہونے والے واقعات اور اس کے نتیجے میں جنم لینے والے تاریخ کے سیاہ اوراق سے نپٹنا تھا۔جنہوں نے ساری دنیا میں جرمنی کے منفی امیج کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ خود جرمنی کو بھی جنگ کی تباہ کاریوں سے دوچار کیا۔ان میں سرِ فہرست نازی دور میں پنپنے والی نسل پرستی ،فسطائیت ،آمرانہ سامراجیت اور یہودیوں کی نسل کشی (Holocaust) کے واقعات ہیں ۔یہی وجہ تھی کہ جرمن ادیبوں نے محسوس کیا کہ ایک نیا جنم لینے کے بعد ماضی کے ان مسائل سے نپٹنا ان کی قومی اور اخلاقی ذمہ داری ہے تا کہ آئندہ کے لئے ان واقعات کا تدارک ہو سکے۔ اسی حوالے سے کچھ ادیبوں کے لئے اپنی جرمن شناخت بھی ایک مسئلے کے طور پر ابھری اور اسے انہوں نے اپنی تخلیقات میں موضوعِ بحث بنایا۔اس ضمن میں گروپ ۴۷ کے ممبران Böll اور Grass کے نام نمایاں ہیں جنہیں postwar جرمن ادب کو تقویت دینے اور جرمن تاریخ کے پیچیدہ مسائل پر اپنے ادبی شاہکاروں میں قلم آزمائی کرنے پر بالترتیب ۱۹۷۲ اور ۱۹۹۹ میں نوبل انعام برائے ادب سے نوازا گیا۔

Böll نے متعدد ناول اور افسانے لکھے جن میں اس نے بیسویں صدی کی جرمن تاریخ اور جنگِ عظیم دوئم کی تباہ کاریوں کو موضوع بنایا۔ اس کے مشہور ناولوں میں Billard um halb zehn (بلیئرڈ ساڑھے نو بجے) اور Gruppenbild mit der Dame (عورت کے ساتھ گروپ فوٹو) قابلِ ذکر نام ہیں۔

Grass نے ۱۹۵۹ میں شائع ہونے والے اپنے مشہور نوبل انعام یافتہ ناول Die Blechtrommel (ٹین کا ڈرم) میں اس کے ہیرو Oskar Matzerath کے ذریعے جنگ اور اس بعد کے حالات و مسائل کو فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کا ناول Katz und Maus (بلی اور چوہا) جو ۱۹۶۱ میں شائع ہوا اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جس میں جرمن شناخت کے مسئلے کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔

جنگ کے بعد جرمن ادیبوں کو یہ بھی شدت سے احساس ہوا کہ نازیوں نے اپنے مذموم مقاصد حاصل کرنے کی غرض سے جرمن زبان کو غلط استعمال کیا اور ایک سوچے سمجھے منصوبے اور منظم مہم کے ذریعے اس میں ایسے الفاظ شامل کئے جو نازی خیالات کی ترجمانی کر سکیں۔ اس احساس کے زیر اثر جرمن ادیبوں نے جرمن زبان کو ایک نئی جہت دینے کی کوشش کی تا کہ اس کو ماضی میں گھر کر جانے والے اثرات سے پاک کیا جا سکے۔ آسان اور غیر جذباتی اندازِ بیاں اس نئے سٹائل کا ایک خاصہ تھا۔ ان کوششوں کے ضمن میں گروپ ۴۷ کے ایک اہم رکن Günter Eich کا نام قابلِ ذکر ہے جس نے اس سٹائل کی ابتدا اپنی نظم Inventar (فہرست) سے کی جو نہایت ہی آسان زبان استعمال کی گئی ہے اور ادب میں نئے دور کے لئے استعمال ہونے اصطلاح ''زیرو پوائنٹ'' کی غمازی کرتی ہے۔

مغربی دنیا کے جو فلسفیانہ خیالات ۱۹۴۵ کے بعد کے جرمن ادب پر اثر انداز ہوئے ان میں فرانسیسی فلاسفروں سارتر (Jean-Paul Sartre) اور کامیو (Albert Camus) کا فلسفہء وجودیت قابلِ ذکر ہے۔ وجودی فلسفہ اصل میں بیسویں صدی میں ہونے والی ہولناک جنگوں اور ان کے نتیجے میں ہونے والی تباہ کاریوں، بے چینی، کشیدگی، کھچاؤ اور سماجی کایا پلٹ کے ردِ عمل کے طور پر وجود میں آیا۔ وہ انسان کی شخصی آزادی کا داعی ہے اور اس کو سطحی اور مصنوعی زندگی، معاشرتی رواجوں اور روائتوں کی زنجیر سے نجات دلانے کی سعی کرتا ہے اور حقیقی زندگی کی طرف لیجانا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک وجود جوہر پر مقدم ہے۔ 10 نازی دور اور دوسری جنگ عظیم کے تلخ تجربات کے بعد جرمن ادیبوں کا وجودی فلسفے سے متاثر

ہونا کوئی اچنبھے کی بات نہیں ۔اس طرح پچاس کی دہائی میں جنم لینے والے جرمن ادب میں فرانسیسی فلسفہ ، وجودیت نے اہم کردار ادا کیا ۔ [11] Wolfgang Hildesheimer اور Hans Erich Nossack جرمن ادب میں اس فلسفے کے اہم نمائندے ہیں ۔ Nossack کے افسانے Interview mit dem Tode (موت کے ساتھ انٹرویو) کو سارتر نے وجودی نثر کا ایک نمونہ قرار دیا ہے۔ [12]

Kröll کے مطابق ہم گروپ ۴۷ کی ارتقائی منازل کو مندرجہ ذیل چار ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں :۔ [13]

۱) Die Konstitutionsperiode ''تشکیلی دور''

۲) Die Aufstiegsperiode ''ترقی کا دور''

۳) Die Hochperiode ''عروج کا دور''

۴) Die Spätperiode und Zerfall ''زوال پذیر دور''

''تشکیلی دور'' ۱۹۴۷ کے پہلے تین سالوں پر مشتمل تھا۔ اس عرصے میں گروپ کے ممبران ورکشاپس منعقد کرتے اور ان میں ایک دوسرے کی تخلیقات پر رفیقانہ تنقید کرتے۔

''ترقی کا دور'' ۱۹۵۰ سے ۱۹۵۷ کے عرصے پر محیط ہے۔اس میں گروپ ۴۷ کو ادب کے میدان میں کافی شہرت نصیب ہوئی اور رفیقانہ تنقید کی جگہ پروفیشنل ادبی تنقید نے لے لی۔

''عروج کا دور'' ۱۹۵۸ سے ۱۹۶۳ کے درمیانی عرصے کا دور تھا۔اس میں گروپ ۴۷ شہرت کی بلندیوں پر پہنچ چکا تھا اور اس نے ادبی دبستان کی شکل اختیار کر لی تھی۔اس دور میں اس نے عالمی ادب میں اپنا نام پیدا کر لیا تھا۔

''زوال پذیر دور'' ۱۹۶۴ کے بعد کا دور ہے جس میں گروپ کی پالیسیاں تنقید کا نشانہ بننے لگیں اور اسے حال اور مستقبل کے چیلنجوں کا مقابلہ کرنے کا اہل نہیں سمجھا گیا۔اس طرح اس گروپ کے خاتمے کی کوششیں شروع ہوگئیں جن کے نتیجے میں اسے ۱۹۷۱ میں تحلیل کر دیا گیا۔ ذیل میں گروپ ۴۷ کے زوال کے اسباب پر مختصراً روشنی ڈالی جاتی ہے۔

گروپ ۴۷ پچاس اور ساٹھ کی دہائیوں میں ادبی سرگرمیوں کا خاص محور بن چکا تھا لیکن اس تمام عرصے میں اس کے لیڈر رشٹر نے گروپ کو غیر سیاسی اور غیر جانبدارانہ رکھنے کی کوشش کی اور اس میں کافی حد تک کامیاب بھی رہے۔ لیکن مغربی جرمنی میں رونما ہونے سیاسی حالات، تیز رفتار معاشی ترقی اور اس کے نتیجے میں جنم لینے والے سماجی و معاشرتی مسائل، تقسیم شدہ جرمنی اور بڑی طاقتوں کے درمیان سرد جنگ جیسے معاملات نے ساٹھ کی دہائی میں نوجوان نسل میں بے اطمینانی کی کیفیت طاری کردی۔ اس ساری صورتِ حال میں گروپ ۴۷ کی غیر جانبدارانہ اور غیر سیاسی پوزیشن بھی تنقید کا نشانہ بنی اور یہ احساس ہونے لگا کہ جرمن ادب ایک جمود کا شکار ہو چکا ہے۔ اسی دوران گروپ ۴۷ نے اپنے اجلاس بیرونِ ملک بھی منعقد کرنے شروع کر دیئے۔ پہلا اجلاس ۱۹۶۴ میں سویڈن اور دوسرا ۱۹۶۶ میں امریکہ میں منعقد ہوا۔ امریکہ کی اس زمانے میں ویٹ نام میں جاری جنگی سرگرمیوں کی وجہ سے وہاں منعقد ہونے والا اجلاس کئی حلقوں نے پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا اور اسے تنقید کا نشانہ بنایا[14]۔ Martin Walser جس نے پہلے ہی گروپ سے علیحدگی اختیار کر لی تھی وہاں منعقد ہونے والے اجلاس کو طنزیہ طور پر ادب کی World Championship قرار دیا[15]۔ اسی اجلاس میں گروپ کے ایک اہم رکن Peter Handke نے گروپ کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا اور اسے نامرد قرار دیا۔ کئی دوسرے ممبران نے بھی Handke کی جانب داری کی۔ ان حالات نے گروپ ۴۷ کی جڑیں کھوکھلی کرنی شروع کر دیں اور اس کا انحطاط شروع ہو گیا۔ دوسری طرف ۱۹۶۸ میں جرمن یونیورسٹیوں میں شروع ہونی والی طالب علموں کی انقلابی تحریکوں نے شدت اختیار کر لی تھی جس کے نتیجے میں گروپ ۴۷ پر اپنی غیر جانبدارانہ اور غیر لچکدار پالیسی تبدیل کرنے کے لئے دباؤ مزید بڑھ گیا۔ یہ مطالبہ چونکہ اسکے مروجہ اصولوں کی خلاف ورزی تھا اس لئے رشٹر نے مناسب یہی سمجھا کہ گروپ کو تحلیل کر دیا جائے۔ بالآخر گروپ ۴۷ کا آخری اجلاس ۱۹۷۱ میں منعقد ہوا جس میں اس کی سرگرمیوں کو ختم کرنے کا باقاعدہ اعلان کر دیا گیا یوں یہ جرمن ادب میں نہایت مفید اور تعمیری کردار ادا کرنے کے بعد اپنے اختتام کو پہنچا۔

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ Fischer 1986 ص ۸۹ اور Schwenger 1986 ص ۱۱۶

2۔ دیکھئے Schouten 1972 ص ۱۷۳

3۔ Esselborn 1986 ص ۲۳۳

4۔ دیکھئے Hermann 1984 ص ۳۷۸

5۔ Richter1979 ص ۴۳ سے ۴۵

6۔ ایضاً ص ۴۷

7۔ Kröll 1986 ص ۳۶۸

8۔ Schwenger 1986 ص ۱۱۶

9۔ Kröll 1986 ص ۳۷۳ سے ۳۷۵

10۔ Pott 1986 ص ۱۷۲ اور Qazi 1999 ص ۸۹، ۹۰

11۔ Arnold 1974 ص ۱۰، ۱۱

12۔ Schouten 1972 ص ۲۰۶

13۔ دیکھئے Kröll 1979

14۔ Kröll 1986 ص ۳۷۷

15۔ Arnold 1974 ص ۳۶

کتابیات

Arnold, Heinz Ludwig (1974): Anmerkungen zur literarischen Entwicklung in der Bundesrepublik. In: Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Theo Buck. Richerd Boorberg Verlag, München 1974. p. 9 - 38.

Esselborn, Karl (1986): Neubeginn als Programm In: Literatur der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Herausgegeben von Ludwig Fischer. dtv, München. p. 230 - 243.

Fischer, Ludwig (1986): Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Gesellschafts- und Literaturentwicklung. In: Literatur der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Herausgegeben von Ludwig Fischer. dtv, München. p. 29 - 96.

Kröll, Friedhelm (1979): Die Gruppe 47. Stuttgart.

Kröll, Friedhelm (1986): Die konzeptbildende Funktion der Gruppe 47. In: Literatur der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Herausgegeben von Ludwig Fischer. dtv, München. p. 368 - 378.

Pott, W. Heinrich (1986): Die Philosophien der Nachkriegs-literatur. In: Literatur der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Herausgegeben von Ludwig Fischer. dtv, München.p. 263 - 278.

Qazi Javed (1999):

''وجودی فلسفے کے منظر اور پس منظر کا ایک اجمالی مطالعہ'' مشمولہ ''فلسفہ جدید کے خدوخال''۔

پروفیسر خواجہ غلام صادق۔ناشر: نگارشات، لاہور ص 89 تا 104

Richter, Hans Werner (1979): Wie entstand und was war die Gruppe 74? In: Hans Werner Richter und die Gruppe 47. Mit Beiträgen von Walter Jens u. a., Nymphenburger Verlags-handlung, München 1979. p . 41- 176.

Schouten, J. H. (1972): Das zwanzigste Jahrhundert. Wolters-Noordhoff nv Gronongen, The Netherlands.

Schwenger, Hannes (1986): Buchmarkt und literarische Öffentlichkeit. In: Literatur der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Herausgegeben von Ludwig Fischer. dtv, München. p. 99 - 124.

سیمیں بہبہانی

ایک باہنر، بے باک اور منفرد شاعرہ

سیمیںؔ بہبہانی ایران کے معاصر شعرا اس صف اوّل کی شاعرہ ہیں۔۔ان کے سوانحی احوال سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایران کے ترقی پسند اور تعلیم یافتہ گھرانے سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان کے والد چونکہ اپنے مشاغل نوش ونشاط کی پیروی میں مصروف رہے اس لیے ان کی ماں کی ان سے کبھی نہ نبھی۔ سیمیںؔ کی پیدائش بھی اپنے نانا کے گھر ہوئی اور پھر ان کی والدہ کو زندگی گزارنے کے لیے اسکول میں بطور مدّرسۂ فرانسیسی ملازمت کرنا پڑی۔ یہی نہیں بلکہ ان کی ماں نے پھر دوسری شادی بھی کی جس کا اثر کم عمر سیمیںؔ کے ذہن پر بہت برا ہوا اور اس معصوم کو ہر لحظہ یہ خطرہ لاحق رہا'' کہ مبادا مادر نیمی از محبتش راازمن باز گرفتہ باشد''۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہیں اپنی ساری زندگی میں اس خوف سے نجات نہیں ملی۔

خیابان قوام السلطنۃ میں واقع ایک گرجا سے ملحق باغ کے ایک عیسائی انگریزی سکول سے تعلیم کا آغاز ہوا اور تا آخر وہ اس نیم مغربی ماحول ہی میں رہیں۔ ان کے دو ماموں حکومتِ ایران کے معتوبین میں ہونے کے سبب برسوں زیر زمین چھپے رہے اور وہ اپنی چھوٹی ی عمر میں ان دو جوانوں کی گمشدگی پر ننہال میں بزرگ عورتوں کے بین سنتی رہیں۔ اقتصادی بدحالی اور ماحول کی عجوبگی نے ان کو بہت حسّاس اور انتقام پسند بنادیا۔ ان کی والدہ جو خود اچھا شعری ذوق رکھتی تھیں اور

اپنے دور کی مشہور شاعرہ پروینؔ اعتصامی کی دوست تھیں، سیمینؔ کے ذوق شعری کی آبیاری کرتی رہیں تا آنکہ سیمینؔ خود اپنے دور کی ایک نہایت اہم شاعرہ بن گئیں۔

سیمینؔ مزاجاً اور طبعاً نہایت بے باک، نڈر، راست گو اور روایت شکن شاعرہ ہیں۔ ان کے مضامین حیرت انگیز طور پر پاک و ہند کی صف اوّل کی ترقی پسند خواتین تخلیق کاروں سے مماثلث رکھتے ہیں۔ وہ خود اپنے متعلق لکھتی ہیں ''میں نے زندگی گزارنے کے لیے سخت محنت کی ہے لیکن اس میں بیشتر کارِ دل نہیں کارِ گل تھا...... میں نے بھی محبتیں کی ہیں اور دوست رکھے ہیں۔ کچھ تو ایسے مہربان کہ دا ، بے ساختہ پکار اٹھا ہے ن۔ دانی کہ چیست دولت' دیدار یار دیدن۔ اور کچھ ایسے کہ انہوں نے مجھے ایسا نظر انداز کیا کہ میرے اندرون نے دہائی دی...... میں ے دو شوہروں کے گھر میں قدم رکھا۔ ایک سے گزارا نہ ہوا اور بالآخر طلاق سے نجات ملی اور دوسرے کو میں نے اس وقت تک نہیں چھوڑا جب تک وہ مر نہیں گیا۔ لغزش اور کوتاہیاں مجھ سے بھی بہت ہوئی ہیں کہ انسان ہوں۔ درست و نادرست دونوں راستوں پر چلتی رہی ہوں۔ البتہ نادرست پر زیادہ۔ فی الوقت میری ساری توجہ اپنی شاعری اور تین بچوں پر ہے کہ جو خورشید کی طرح میری جوانی سے لیکر اِس ادھیڑ عمر تک مجھے تابندگی و روشنی عطا کرتے رہے ہیں''۔

اصناف سخن میں سیمینؔ کی شاعری غزل اور نظم پر مشتمل ہے۔ ان کے چھ مجموعے جائی پا، چلچراغ، مرمر، رستاخیز، خطی از سرعت واز آتش، دشت ارژن، طبع ہو چکے ہیں۔

اس سے پہلے کہ ان کی شاعری پر کوئی بات کی جائے۔ مناسب معلوم ہوتا

ہے کہ فنِ شعر کے بارے میں خود ان کی رائے سے آگاہی ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ سیمیںؔ نے جس دور میں آنکھ کھولی فارسی غزل کی ہزار سالہ تاریخی روایات اتنی محکم اور عمیق تھیں کہ ان سے سرمو انحراف ممکن نہ تھا۔ لیکن سیمیںؔ کی جدّت پسند طبیعت کو ''ہزار سال کے جانے پہچانے بے کیف و سپاٹ راستوں پر شاعری کے لنگڑے گھوڑے کو چلانا گوارا نہ تھا''۔ ان کا کہنا ہے کہ اس طویل راستے میں جس میں کثرت استعمال سے نہ کوئی پیچ ہی باقی بچا اور نہ موڑ' نہ خوف ہے نہ خطر' نہ نشیب ہے نہ فراز میری جستجو' میری طبعِ نو آوری' میری فکرِ کشف و طلب کو ایک ''میدان خود روز گاری اور قطعۂ بیابانِ ناشناختہ'' چاہیے۔ ''انوری' عطار' خاقانی' مولوی و سعدی و حافظ نے اس دشوار گزار راہ کے پتھر اٹھائے' سنگریزے چنے' اس کو کشادگی دی اور ہموار کردیا۔ سو وہ راستہ انہیں مبارک ہو۔ مجھے اپنے بیابان کی کھائیاں خندقیں' میدان اور ٹیلے چاہیں جو میرے رہوارِ فکر کے سموں کے نیچے پے در پے آکر ہموار ہوں اور پھر دوسرے میری پیروی میں اس راہ پر اسی طرح گامزن ہوں جس طرح ہم نیما (یوشیج) کی پیروی میں ان نئی راہوں سے آشنا ہوئے''۔

''قدیم شاعری' خصوصاً غزل ایک ایسے محفوظ مکان کی طرح تھی کہ جس میں جو چاہتا اور جب چاہتا اس کے امن کا چولھا روشن کر لیتا۔ جب کہ آج شاعری اس میدان کی طرح ہے جس میں پے در پے دھماکے ہوتے ہوں اور جب ایک دھماکے کا گرد و غبار بیٹھے تو پھر وہی بیابان سائیں سائیں کرنے لگے۔'' سیمیںؔ کہتی ہیں کہ ''ہمارا دور بموں اور شعلوں کے دھماکوں کا دور ہے' یہ دور فولادی توپوں کے داغنے کا دور ہے' یہ جنگ و جنون و آتش کا دور ہے۔ بھلا ایسے دور میں مکان کس طرح محفوظ رہ سکتے ہیں۔

اور پھر ایسی شاعری جو ایسے مکان کے سایے میں پلی ہو کس طرح سلامت رہ سکتی ہے۔ البتہ وسیع میدان قائم رہینگے اور مجھے وسعت ہی چاہیے۔ بیابانوں کی وسعت ویرانوں کی وسعت تاکہ جب میرا دم گھٹنے لگے تو میں کھلی فضا میں سانس لے سکوں۔"

ہر تخلیق کار کہ جس کے پاس کچھ کہنے اور تخلیق کرنے کے لیے ہے، روایت اور رواج کی تنگنا میں اپنا دم گھٹتا محسوس کرتا ہے اور اس ہی سبب وہ ان بندھنوں کو توڑ کر ان سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے۔ غور کیجئے آج سے سوا سو سال پہلے غالبؔ نے بھی تو یہی کہا تھا۔

بقدرِ ذوق نہیں ظرف تنگنائے غزل　　کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

آج ہمارے دور کی شاعرہ بھی یہی کہہ رہی ہے۔ "من پہنہ می خواہم و بادیہ تا ہر چہ می خواہد دلِ تنگم بتر کانم"۔

سیمیںؔ نے غزل اور دوبیتی (نظم) دونوں پر طبع آزمائی کی ہے اور یہی دو اصناف ان کے اوپر بیان کردہ شعری مجموعوں میں نظر آتی ہیں۔ پہلے بات غزل سے شروع کرتے ہیں۔

سیمیںؔ اپنی غزل کے بارے میں خود کہتی ہیں (دیباچہ چلچراغ) "غزل من کہ شعرِ خاص برگزیدۂ من است، بہ سبک و روش دیگر درآمدہ وہمہ پیوند ھائی خود را بر غزل گذشتگاں بریدہ است...... ایں غزل زائیدہ ھماں درختِ کہن اما شاخۂ جوان است۔ با جوانہ ھائی تازہ تر و پایائی بیشتر و امیدِ فراواں برگل و میوۂ آیندہ اش، بہ گفتار فشردہ تر ھمان است وھمان نیست"۔

آیئے دیکھتے ہیں سیمیںؔ نے اپنی غزل میں کیا فنکاریاں کی ہیں کہ جس کی بنا پر

وہ کہتی ہیں ۱-غزل من شعر خاص و برگزیدہ من است ۲-ہمہ پیوند ھائی خود را بہ غزل گذشتگاں بریدہ است ۳-زائیدہ ھماں درخت کہن اما شاخۂ جوان است۔

معلوم ہوتا ہے کہ سیمیں نے مغربی ادب کا بالاستعیاب مطالعہ کیا ہے۔ اس کی چھاپ اس کی دونوں اصناف پر نظر آتی ہے اور اس کا ظاہر ثبوت یہ ہے کہ وہ نظم کی شاعرہ بھی ہیں (اپنی مختلف اشکال اور ہئیتوں کے ساتھ) جو خالصاً پیداوار ہی مغربی شاعری کی ہے۔ سو اس مطالعہ کا پہلا اثر تو مجھے ان کی غزل پر اس طرح نظر آتا ہے کہ ان کی ساری کی ساری غزلیں باعنوان ہیں۔ اگرچہ یہ تبدیلی محض شکل یا اس کی طباعت تک ہی محدود سہی لیکن یہ بڑی دور رس تبدیلی ہے جس سے شاعرہ کے فنی افکار کی عکاسی بھی ہوتی ہے۔ غزل کی ہزار سالہ روایت میں یہ تبدیلی معمولی اس لیے نہیں کہ عنوان ہمیشہ سے نظم کے لیے مخصوص ہوا کرتا تھا۔ غزل پر کبھی عنوان نہ تھا۔

اب اس ہئیتی تبدیلی کا دوسرا منطقی نتیجہ جو غزل کے باطن پر نظر آتا ہے وہ یہ کہ یہ اکثر غزلیں مسلسل ہیں یعنی تاثر کے لحاظ ہی سے نہیں اپنے مضامین کے لحاظ سے بھی اکثر غزلیں نظم کے بہت قریب نظر آتی ہیں۔ مثال کے طور پر ''جای پا'' کی پہلی غزل ''حریر ابر'' ہی دیکھ لیجئے کہ یہ سات اشعار کی ایک مسلسل غزل ہے جس میں ایک چھوٹی سی کہانی بیان کی گئی ہے اور سارے اشعار باہم مربوط ہیں۔

دیدیم ھماں فسونگر مژگاں سیاہ بود — بازش ہزار راز نہاں در نگاہ بود
عشقِ قدیم و خاطرۂ نیمہ جانِ او — در دیدہ اش چو روشنیٔ شامگاہ بود
آں سایۂ ملال بہ مہتاب گوں رخش — گفتی حریرِ ابر برخسارِ ماہ بود
پرسیدم از گذشتہ و یکدم سکوت کرد — حزنش بمرگِ عشق عزیزی گواہ بود

ای آسماں دریغ ز ہر سو سیاہ بود ‌‌‌‌‌‌‌‌ از آشتی نبود فروغی بدیدہ اش

قدرم نگر کہ پست، تراز گردِ راہ بود ‌‌‌‌‌‌‌‌ بردامنش نشستم و دورم ز خویش کرد

سیمیںؔ دل شکستہ مگر اشک و آہ بود ‌‌‌‌‌‌‌‌ از دیدہ ای فتاد و بروں شد ز سینہ ای

یہ تو اس مجموعے کی پہلی غزل تھی جو میں نے بغیر کسی سعی انتخاب کے اپنی بات کے ثبوت میں پیش کر دی۔ اس سے آگے بھی جو غزلیں ہیں مثلاً شبِ صحرا، فریاد شکستہ، شراب ارزان وغیرہ یہ ساری غزلیں، ایک تاثر کی غزلیں ہیں چنانچہ ان کی غزلوں میں مشکل ہی سے کوئی ایسی غزل ہو گی جو مضامین و تاثر کے لحاظ سے پرانی غزل کی روایت پر ہو۔ بلکہ ''دشتِ ارژن'' کی وہ غزلیات جو ''کولی وارہ'' کے عنوان سے ہیں ساری کی ساری نظمیں ہی ہیں جو نظم کی طرح ایک خیال میں مربوط ہیں۔ بلکہ اس سلسلہ کی پہلی غزل جس کا عنوان ''کولی وارہ'' ہے۔ اس کے تو بعض مصرعے بھی نظم کی طرح لکھے گئے۔ میں اس کی مثال پیش کرتا ہوں۔ اس نظم کا مطلع اس طرح لکھا گیا ہے۔

کولی گرفتہ فالی، با فال او وعدہ ھاھست

''سی روز..................

سی ہفتہ..................

سی ماہ..................

سی لحظہ صبرم کجاہست

اور یہی طریق کار بعد کی اور غزلوں میں بھی کہیں کہیں نظر آتا ہے۔ مثلاً غزل بعنوان ''کو برگِ لالہ ام'' میں بھی مندرجہ ذیل اشعار غزل اس طرح ٹکڑے

کر کے لکھے گئے ہیں۔

کو برگِ لالہ ام ' نیلو فری شدہ
ابریشم سیاہ ' خاکستری شدہ
کوآں دوشوخ مست' آہ آں دومیفروش
میخانۂ قدیم بی مشتری شدہ
باغ و بہار بود ' تقویم پار بود '
از یاد رفتہ یاد آوری شدہ
بشکن فریبکار' افگندمش ز دست
چوں من شکستہ ای ' ایں دیگری شدہ

-کوبرگ لالہ ام؟
-نیلوفری شدہ۔
-ابریشم سیاہ؟
-خاکستری شدہ
-کوآں دوشوخ مست؟
-آہ آں دومیفروش؟
میخانہ قدیم
بی مشتری شدہ
-باغ و بہار بود
-تقویم پار بود
ازیادرفتہ یی یادآوری شدہ
-بشکن فریبکار! (افگندمش زدست) :

چون من شکستہ ای

این دیگری شدہ۔

گویا شاعرہ نے غزل کی مسلمہ ہیئت کو توڑ کر خیال کی ادائیگی کے لیے باہمی گفتگو کے طور پر ایک نیا سانچہ تیار کیا ہے۔ چنانچہ غزل کے پیکر اور اس کے باطن دونوں کی حد تک سیمیںؔ کا یہ دعویٰ درست ہی نظر آتا ہے کہ ''ہمہ پیوندھای خود را بہ غزل گذشتگاں بریدہ است''۔

اوپر شاید میں نے شاعرہ کی اختراعی صلاحیت اور جدّت پسندی کا بھی ذکر کیا ہے۔ اور یہ بھی ذکر ہوا ہے کہ ان کی نظر صرف فارسی ادب پر ہی نہیں انہوں نے مغربی ادب کو بھی بالاستعیاب تحصیل کیا ہے۔ اب بات علم العروض کی آتی ہے کہ آج ہندو پاک کے اکثر مشاہیر شعرا عروض سے یا تو واقفیت رکھتے ہی نہیں، یا رکھتے ہیں تو بطور بایست نہیں رکھتے۔ ان کا اکثر اعتماد اپنے وجدان پر ہی ہوتا ہے جو ہمیشہ تکنیکی اصولوں کا پابند نہیں ہوتا۔ لیکن ایرانی شعرا میں اکثر میں نے یہ خصوصیت دیکھی کہ وہ علم العروض سے کافی واقف ہوتے ہیں بلکہ، ہمارے، ملک کے بہت سے عروض دانوں سے ان کی اس میدان کی نقد علم بہت زیادہ ہوتی ہے اور وہ شاید اس وجہ سے کہ وہ اس کو پرانے طریقے کے بجائے نئے سائنسی علم الصوتیات (Phonetics) کے ذریعے سیکھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ سیمیںؔ نے بھی جب اس میدان میں کافی دسترس حاصل کر لی تب شعر گوئی اختیار کی۔ میرا یہ مفروضہ اس سبب سے درست ہے کہ وہ خود اپنے بارے میں یہ کہتی ہیں کہ میں نے ''تا کنون نزدیک بہ چھل وزن تازہ یا کم سابقہ را آموزدہ ام۔ می پذیرم کہ درمیان

آن ھا ممکن است دو سہ تای بسیار سنگین باشند یا اقلاً خوشایند واقع نشوند۔ منتظر نیستم کہ ہمہ تجربہ ھا نتیجۂ صد در صد درست داشتہ باشند۔ ہم چنیں اگر بعضی بہ نتیجہ نرسیدند از ادامۂ نتیجہ نمی ھراسم۔ وگرنہ ہیچ ابداعی پدید نخواھد آمد۔......سال ھا تلاش کردم کہ بل نتوانم مہرہ ھای نظام دیرین غزل را، کہ دیگر گنجائش واژہ تازہ و مفہوم تازہ نداشت، جا بہ بجا کنم یا مھرہ ھای تازہ تر بہ جای کھن تران بنشانم۔ واژہ ھای امروزیں را بہ کمک تلفیق با واژہ ھای کہن یا روکش تصویر و تعبیر دلخواہ در آں گنجاندم......اماّ در کلّ نظام تغییری پدید نمی آورد......ناچار دست بہ تغییر ارکان افاعیل زدم۔ آخرین کتاب غزل ''رستاخیز'' آغاز ایں تصمیم را نشان می دہد۔ شیوۂ کار چنین است کہ ہر جملہ یا ہر پارۂ از یک جملہ را ھمچناں کہ با منطق طبیعی کلام، بی اندیشیدن بہ وزن، ادا می کنم، بہ کاغذ می آورم۔ ایں جملہ ھا یا پارہ ھا جملہ کہ ہر یک سرِ آغاز غزلی مستقلند، بر اثر تکرار وزن پیدا می کنند، اما نہ وزنی کہ در غزل گذشتگاں رائج بودہ است۔ در سراسر غزل ایں وزن را حفظ می کنم کہ ایں یک نواختی وزن خاص شکل و غزل است''۔

الفاظ کی یہ جدّت طرازی اور ان کو ایک نئے طریقے سے جوڑ کر ترکیب سازی یقیناً کلام کے رنگ اور آہنگ دونوں میں ایک خوش آیند جدّت کے ساتھ ایک نیا تاثر بھی پیدا کرتے ہیں۔ تمام قدیم ہنر مند فنکار اپنے فن کی دھاک بٹھانے کے لیے سب سے پہلے تو الفاظ کی ترتیب، ان کا انتخاب اور ان کی دروبست ہی سے کام لیتے ہیں۔ غالبؔ نے تو اپنی فارسی نثر کا جادو بھی اسی طرح جگایا تھا۔ سو یہ ہنر سیمیںؔ بہبہانی نے بڑی کم عمری ہی میں سیکھ لیا اور اپنی نو آوری و تازہ کاری کے لیے اپنی شاعری میں اس کا بجا طور پر استعمال کر کے مطلوبہ نتائج بھی حاصل کیے۔ یعنی ان کی

نظم وغزل دونوں میں ان کی ترکیب سازی اور انتخاب الفاظ اور ان کا دروبست اثر انگیز ہے۔ اب رہی بات ان نئے اوزان کی جونثر کے بے آہنگ جملوں کو آمنے سامنے رکھ کر اور ان کا وزن برابر کر کے وضع کئے گئے ہیں اور ان پر پوری غزلیں ''تعمیر'' کی گئی ہیں یہ بات ذرا محلّ نظر ہے۔ محلّ نظر اس لحاظ سے ہے کہ تکنیکی طور پر تو یقیناً وہ غزل ہی ہوگی اور وہ بے آہنگ جملے کہ جن میں روانی کا رشتہ' نہیں کہلائے تو مصرعے ہی جائینگے اور ایسے دو مصرعے یقیناً غزل کی روایتی ترتیب کے مطابق شعر بھی ہونگے لیکن 'روانی' کے فقدان کے سبب ایک تو ان کی قرأت میں تکلف ہوگا۔ دوسرے اس تکلّف کے سبب اس کی اثر انگیزی کم ہو جائیگی اور تیسری اہم ترین بات یہ کہ اس عام قاری کے لیے جس کو اس کا (روانی سے) پڑھنا مشکل ہے' اس کا یاد کرنا بھی مشکل ہوگا اور اس طرح شعر نقدِ جان ہونے سے محروم ہو جائیگا اور نتیجۃً شاعر کی یہ سوغات نقد جاں ہو کر ایک ملک سے دوسرے ملک بغیر سفر خرچ نہ جاسکیگی۔ چنانچہ کولی وارہ' کی اکثر غزلیں ایسی ہیں کہ شعر کی طرح ان کا پڑھنا ہی مشکل ہے۔ جدّت عجوبگی نو آوری تو ہوگئی لیکن قاری کو تکمیل قرأت سے پہلے ہی جو صدمے پہنچے اس نے ابلاغِ فکر کا بھی قلع قمع کر دیا۔ صرف مثال دینے کے لیے میں کولی وارہ کی غزلوں سے چند مصرعے پیش کرتا ہوں۔

۱-کولی وارہ (۱)-ع کولی گرفتہ است فالی' با فال او وعدہ ہاست

۲-کولی وارہ (۱۶)-ع درقاب سرخ غروب' قامت کشیدہ وراست

اور اب دوسری غزلوں سے مصرعے۔

۱-ع حضور ژرفی مرمر' عبور نقرۂ جاری

۲-ع اسب می نالید، می لرزید، سر فه ها اسفنج وخوں می شد

۳-ع ایلخاں ستارہ ہارا یک بیک نظار کردی

اب محترم شاعرہ کا یہ دعویٰ کہ انہوں نے روایتی غزل سے یکسر کنارہ کشی کرلی ہے محل نظر ہے۔ یہ بات میں اس لیے کہتا ہوں کہ میرے سامنے ان کی ساری شاعری کتابوں کی شکل میں کھلی رکھی ہے اور ان کتابوں سے بے تکان سینکڑوں اشعار ان کے دعوے کی تردید میں پیش کیے جاسکتے ہیں۔

ان کے مجموعہ 'جای پا' کی پہلی غزل بعنوان ''حریر ابر'' ہی کو دیکھ لیں۔ جس کا مطلع اس طرح ہے۔

؎ دیدم ہمان فسونگر مژگان سیاہ بود بازش ہزار راز نہاں در نگاہ بود

اس کا مقطع اس طرح ہے :

؎ از دیدہ ای فتادو بروں شدز سینہ ای سیمیںؔ دل شکستہ مگر اشک وآہ بود

اس پوری غزل میں غزل کی روایتی عشقیہ شاعری ہی نظر آتی ہے۔ اسی طرح دو چار صفحے آگے ''شراب ارزاں'' دیکھ لیں جس کا مطلع اس طرح ہے۔

ای دل کہ چنیں درخم زلفش نگرانی

ترسم کہ ازیں دام رھیدن نتوانی

باغیر بمہری و بمن بر سرِ قہری

با یار چنینی و باغیار چنانی

سیمیں دلِ چوں آھن او برتو نسوزد

گر آتش و خوں از دل واز دیدہ فشانی

ظاہر ہے کہ ان تینوں اشعار کے مضامین اتنے روایتی، گھسے پٹے، فرسودہ اور کم ارزش ہیں کہ ان کو اِس شاعرہ کے دیوان میں جسے غزل سے یکسر دامن چھڑا لینے کا دعویٰ ہے، شامل ہی نہیں ہونے چاہیے تھے۔

اب ان کے مجموعے ''چلچراغ'' کو بھی دیکھ لیں۔ پہلی غزل جو کُھلی اس کا عنوان 'گلہ' ہے۔ اس کا مطلع اس طرح ہے۔

شنیدی از ھمہ یاراں کہ سخت بیمارم

نیامدی ز پی پرسشی بدیدارم

نخواستم کہ در آئی شبی بہ کُلبۂ من

ازیں خوشم کہ در آئی دمی نہ پندارم

دلم گرفتہ تر از آسمان پُر ابر است

سر شک گرم چوباراں ز دیدہ می بارم

آپ خود غور فرمائیے کہ ان اشعار میں کون سی ایسی خاصیت ہے جو ان کو روایتی غزل سے ممتاز کرتی ہے۔ بظاہر مجھے کوئی چیز نظر نہیں آتی۔ ضروری طوالت سے بچنے کے لیے صرف ان مثالوں پر ہی اکتفا کرتا ہوں۔ ورنہ ہر غزل میں کئی کئی اشعار ایسے ہیں کہ واضح طور پر روایتی شاعری کے زمرے میں آتے ہیں۔ لیکن ایسے بھی نہیں کہ غیر معیاری ہوں۔ ہاں البتہ اس دعوے کے ساتھ ان کی شمولیت محل نظر ہو جاتی

ہے۔ بہت ممکن ہے کہ ''چلچراغ'' کے دیباچے میں جو سیمیں نے ''جائ پا'' اور ''چلچراغ'' کی شاعری کے بارے میں خود ہی اس کی خامیوں کی طرف اشارہ کیا ہے تو وہ پہلے سے اس کی نظر میں ہوں۔ وہ کہتی ہیں ''وقتی بہ دو کتاب'' جائ پا'' و ''چلچراغ'' نگاہ می کنم در ہر دو نشان خامی' شتاب زدگی' آسان پذیری' وہ خود بیش انگاری فراواں می بینم ۔ راستی آنست کہ امروز می بایست بسیاری را از انچہ سرودہ و گفتہ ام بہ فراموشی می سپردم و برائ چند میں بار بہ چشم خوانندہ نمی کشیدم ...... مقائسۂ غزل امروز من با غزل گذشتہ ام ضرورتی دیگر است بر تجدید طبع و نشر ایں دو کتاب بہ تمامی و باز ہر چہ خطاست می تواں بہ عذر تکاپوئ شاعری کم تجربہ در حریم ایں سوی و آں سوی مرز بیست سالگی بخشید''۔

لیکن با ایں ہمہ یعنی ناہموار اور بے آہنگ اوزان اور اس روایتی عنصر کے باوجود اس شاعری میں احساس و افکار کے ایسے دلکش اور دلربا رنگ ہیں کہ جگہ جگہ ع

کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا اینجاست۔

شاعری کی عمارت کی زینت و زیبائش تشبیہات' استعارات اور ان تراکیب و تماثیل سے ہوتی ہے جو کوئی شاعر اپنے بیان کے لیے وضع کرتا ہے۔ قدرت کے مظاہر ہمیشہ سے یکساں ہیں ان میں کبھی کوئی تبدیلی نہیں ہوئی اور عموماً وہ زبان بھی جو ذریعہ اظہار ہوتی ہے' چندے نہیں بدلتی۔ لیکن ہر قلب کی واردات مختلف اور' ہر زبان کا طریق اظہار مختلف ہوتا ہے۔ اس ہی سے جدّت پیدا ہوتی ہے اور یہ جدت ہی ہر تخلیقی اظہار کے محاسن میں اہم خوبی ہے۔ سعدیؔ اور حافظؔ سے لیکر قاآنیؔ تک فارسی کے جتنے مشاہیر شعرا گزرے انہوں نے انسانی فکر و عمل کے عام آشنا ماحول کو اپنے اظہار و بیان

کی جدت سے وہ نئے رنگ دیے کہ سابقہ اقدار کی یبوست دور ہوگئی اور ایسا لگنے لگا گویا سارا ماحول نیا ہوگیا۔ سیمیںؔ کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت بھی ہمیں ایسا ہی محسوس ہوتا ہے گویا ماحول کے منظر نامے کے رنگ بدل گئے۔ اب نظر کہنگی سے ٹکرا کر واپس نہیں آتی بلکہ جدّت سے مہمیز ہوکر اور آگے کی طرف بڑھتی ہے۔ چنانچہ ان کی ساری شاعری میں اور خصوصاً غزل میں تراکیب و تماثیل کی ندرت اور رنگا رنگی کے سبب قاری کو ان کے افکار و احساسات کی وسعت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ اب میں آپ کے سامنے ان تراکیب و تماثیل کی چند مثالیں پیش کرتا ہوں۔ شبنمِ خیال بہ گلبرگِ یادِ یار' مھرگانِ عمر' شراب نور بہ رگھائے شب' شھاب یاد در آسمانِ خاطر' درخت فروردیں' دانۂ امید' پرنیانِ مھتاب' خوابگاہِ آغوش' کاخِ مرمر گونِ شادی' بنفشہ زار دوری' کویرِ جان' نیلوفر شبنم زدۂ ساحلِ رود' خاکسترِ ایام' چشم سراپائی وجود' جوئ سیم تن' جرعہ نوشان قلندر روش' لالہ نصیب' ساقۂ برف آشنا' خشکسال جاوداں' ھمبستر نازای' دفتر سبز بہاراں' تغییر فصل بے بری' برگوش شاخساراں' کنکاش سرخ لالہ ھا' ساقۂ نورستہ فردا' نابودئ فرسودگاں' پونۂ شادابِ نوبر' چشم لعلی رنگِ خرگوشانِ کھسار' حسرت بھرگاں' سپیدارِ خیال نو بھار وغیرہ وغیرہ۔ یہ مثالیں میں نے شاعرہ کی صرف چار پانچ غزلوں سے دی ہیں۔ جب نو آوری اور تازہ کاری کا ایسا سیلاب ہو تو آپ خود اندازہ کر سکتے ہیں کہ پورے قصرِ شاعری میں کیسے کیسے طلسماتِ گنج معنی اور محلاتِ رنگ و نور ہونگے۔

اب اس ضمن میں صرف ایک بات اور قابل غور ہے جس سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔ اور وہ یہ ہے کہ ان تمثیلوں میں بعض ایسی تمثیلیں ہیں کہ سارا منظر زندہ و

متحرک نظر آتا ہے۔ احساس کی شدت واظہار کی برجستگی نے ان میں جان ڈال دی ہے۔

ستارہ دیدہ فروبست و آرمید بیا
شرابِ نور بہ رگھائے شب دوید بیا
زبس بہ دامنِ شب اشک انتظارم ریخت
گلِ سپیدہ شگفت و سحر دمید بیا
شہابِ یاد تو در آسمانِ خاطر من
پیاپي از ھمہ سو خطِ زر کشید بیا

باد فتح غروب را در فضا جاری کشد
روز اندام خستہ را سوئی دیوار می کشد
واپسین شعلہ ہای روزگار معراج مغربی
پرنیاں بنفش را بر سپیدار می کشد
گاہِ پیروزیٔ زراست' از تہیدست بی نصیب
آسمان برحریر شب نقشِ دینار می کشد
سایہ در سایہ تیرگی می تراود در نیلِ شب
بس تباھی کہ ھست دٔاو پردہ برکار می کشد
می رود روز روشنی زاغ بدشیوہ چون زنی
از گلو گاہ شیونی ناھنجار می کشد

اسی طرح غزل بعنوان ''تیک......تاک'' پوری کی پوری ایک طویل متحرک تمثیل نظر آتی ہے۔

تیک تاک تیک تاک لحظہ آہ می رود

ناگزیر مہر بہ زیر پایہ راہ می رود

عمر من بمان بمان، مُہلتی خدای را

بے وداع بے کلام بے نگاہ می رود

قطرہ قطرہ، چشمہ وار، لحظہ لحظہ می چکد

ماہ و سال می شود، سال و ماہ می رود

با پگاہ زر نشان، آفتاب می دمد

باپسین خونفشاں سوئی چاہ می رود

تا حریر خواب را بر خیال می کشم

یک سپید می رسد یک سیاہ می رود

پردہ وار عمر من زیں سپید وزاں سیاہ

راہ راہ می شود راہ راہ می رود

ایں کہ می رود، منم، نیست بازگشتنم

وایٔ من بہ او بگو نابگاہ می رود

کوبہ ھایٔ نبضِ من از شمار خستہ شد

لحظہ لحظہ عمر من آہ آہ می رود

شاعرہ نے مختلف اوقات میں اپنے محبوب کے لیے جو خطابات استعمال کئے ہیں وہ بڑی بوقلمونی اور وسعت رکھتے ہیں۔ ان میں سے چند آپ کے سامنے بھی پیش کرتا ہوں۔ فسوں گرِ مژگان سیاہ، شوخِ عشوہ کار، آفتاب من، بت آشوبگر، ای ماہ من، ای گل من، ای سایہ گستر سرِ من، ای ھمائی عشق، ای کماں ابرو، وغیرہ وغیرہ۔ لیکن بات جب ''ای نازنیں'' تک پہنچی تو دل میں فوراً شکوک وشبہات پیدا ہونے لگے اور ذہن

فوراً ''قرۃ العین طاہرہ'' اوراس کے مذہب کی جانب مائل ہونے لگا۔

ے ای نازنیں نگاہ روانِ تو کو　　ای خندہ ھا از آں لب چوں شکرتو کو

تا آنکہ ''شاخ نسترن'' پر کاوشِ دل اِن اشعار تک پہنچی۔

گلِ تشنگ من ای شاخسارِ نسترنم　　مرا بتو ست سخنہا نیوشی از سخنم
زِ زردی گل برگت سیاہ گشت دلم　　ز پژمریدنِ شاخت فسرد جان و تنم
تو یادگاری از آں دلبرِ سیاہ خطم　　تو خاطراتی ازاں مہوش سپید تنم

تو تیسرے شعر پر پہنچ کر یہ شکوک کے بادل چھٹے اور سیمیںؔ کا کہا ہوا یاد آیا ''اما من منکر عشق نیستم۔ عشق انواعِ مختلف دارد۔ عشق بہ میہن، عشق بہم نوع، عشق بخانوادہ وفرزند، عشق بہ ہنر وغیرہ۔''

سیمیںؔ جس دور سے تعلق رکھتی ہیں اس میں عورت کی اپنی آواز بلند ہو چکی ہے اور یہ آواز دنیا کے ہر گوشے میں نہ صرف پہنچ رہی ہے، بلکہ روز بروز توانا سے توانا تر ہوتی جا رہی ہے۔ جس طرح سیمیںؔ نے اپنی نظموں میں دنیا کی عورت کو ایک اکائی بتا کر یہ اعلان کیا ہے کہ وہ نسل، قوم اور رنگ سے ماورا ہے اسی طرح اپنی غزلوں میں نسوانی جذبات کے اظہار میں بھی پوری آزادی روا رکھی ہے۔

ے مرا سریست پُر از شور والتہابِ جوانی　　کہ آرزوئے نثارش بخاکپائے تو دارم

''یک دامن گل'' کے عنوان سے جو غزل مرصع 'مرمر' میں ہے وہ نسوانی جذبۂ سپردگی سے بے طرح سرشار ہے اور اپنے بے مثل استعاروں اور کنایوں سے اس جذبے کے ایسے پوشیدہ کنجوں اور ایسے نارس زاویوں کی نشان دہی کرتی ہے جن کا اظہار و بیان صرف ایسی شخصیت ہی کر سکتی ہے جس کا جذبہ اور قدرت بیان کلیتاً ہم

آھنگ ہوں۔ جی چاہتا ہے یہ پوری غزل مثال کے طور پر پیش کر دی جائے۔

چوں درختِ فروردیں پُر شگوفہ شد جانم
دامنی ز گل دارم بر چہ کس بیفشانم

ای نسیمِ جاں پرور امشب از برم بگذر
ورنہ ایں چنیں پُر گل تاسحر نمی مانم

لالہ وار خورشیدی دردلم شگوفا شد
صد بہار گرمی زا سر زد از زمستانم

دانۂ امید آخر شد نہال بار آور
صد جوانہ پیدا شد از تلاشِ پنہانم

بوئ یاسمن دارد خوابگاہِ آغوشم
رنگِ نسترن دارد شانہ ھائ عریانم

شعر ہمچو عودم را آتشِ دلم سوزد
موج عطر از آں رقصد در دلِ شبستانم

کس بہ بزمِ میخواراں حالِ من نمی داند
زاں کہ بادلِ پرخوں' چوں پیالہ خندانم

درکتاب دل سیمیں حرفِ عشق می جویم
روئ گونہ می لرزد سایہ ھائ مژگانم

عورت کا یہی اظہار محبوبیت اپنی تمام شدت' تندی اور بے باکی کے ساتھ مندرجہ ذیل غزل میں نظر آتا ہے۔ غور کیجئے شاعرہ نے کیا بے مثل تشبیہات وتمثیلات پیش کی ہیں۔

بی تو ھیچم ھیچ، ھمچوں سال بی ایام خویش

بی تو پوچم پوچ ہمچوں پوست بی بادام خویش

ای تو ہمچوں غنچہ عطرِ عصمتم را پاسدار

ای پناہم دادہ در خلوتگہِ آرامِ خویش

ای تو روشن تر زھر مقیاس با دیدار تو

دیدہ ام صد کہکشاں خورشید را در شام خویش

ای تو در من ہر چہ مستی، ای تو در من ہر چہ شور

خونِ تاکستان ھستی کردہ ام در جام خویش

عطرِ نرگسھائ چشم با نسیم ھر نگاہ

تا بہار سبز چشمت می برد پیغام خویش

در تو خواھم خفت ھمچوں قطرہ در دریائ ژرف

در تو خواہم جُست ھم آغاز وھم فرجام خویش

در خزانِ عمرم و در سینہ پروردم بہار

در شگفتم از شگفتنہای بے ھنگام خویش

در تنم جاری ست صدھا، چشمہ نورِ سرخ و سبز

با تو دارم نشۂ رنگینی از اوھام خویش

آشنائ پیکرم دستی بجز دست تو نیست

گرچہ نام دیگری را بستہ ام بر نام خویش

غزلوں کے اس مطالعے کے درمیان ایک قوی احساس اپنے آدرش اور آئیڈیل کے ٹوٹنے کا ابھرتا ہے۔ یہ احساس کہیں پر تو شخصی اور انفرادی سطح پر ہے اور اس لیے آپ اس کو برداشت کر سکتے ہیں مثلاً:

درنگ می کشدم پس شتاب نور کجاست

نشانِ منزل دلهائے ناصبور کجاست

بہ پا برھنہٗ بر دوش بستہ بار امید

خبر دھید کہ آں سرزمینِ دور کجاست

یا تشنہ می میرم کہ درایں دشت آبی نیست نیست

ویں ہمہ موجِ بلوریں جز سرابی نیست نیست

ہر چہ می بینم سیاہی در سیاہی' کوہ کوہ

در پس ایں تیرگیھا آفتابی نیست نیست

قاریاں' آیات خواں در حسرتِ حلوا و نان

مردہ خواراں را دعائی مستجابی نیست نیست

آہ سیمیںؔ بازگشتِ نالہ پاسخگوئے تست

ھمزبان کوہ را جز ایں جوابی نیست نیست

یا باغ شد ویران و سیمیںؔ پیچکِ اندیشہ را

در سپیدار خیالِ نوبہار آویختہ

یا درنو رپیہ سوز شما جز دروغ نیست

خورشید راستینِ من آئینہ دار کیست

لیکن رفتہ رفتہ یہ احساس شدت اختیار کرتا جاتا ہے اور شاعرہ کو اپنے ماحول کی ساری مروجہ اقدار ہی جھوٹی نظر آنے لگتی ہیں تا آنکہ اس کو وجود انسان ہی سے

یقین اٹھ جاتا ہے۔

مخواں مخواں غلط انداز دست شیطاں را
اگرچہ نقش زند آیہ ھائے ایماں را
شکوہ مجمع خورشیدھا پنداری
فریب مزرعہ آفتاب گرداں را
بہ مرگ باور خود گریہ می کنم کہ ھنوز
یقیں نداشتہ حتاً وجودِ انساں را

چنانچہ ان حالات میں آج کے انسان کی جو صورت اور شکل ابھرتی ہے وہ یہ ہے کہ ایک مٹی کا تودہ ہے جس پر سیاہی ملی ہوئی ہے:

جامی گناہ خواہم ' پیمانہ ای تباھی
وانگاہ تودۂ خاک آلودۂ سیاہی
زاں مایہ ھا' بسازم انگارِ شکل آدم
بادستھائے چوبی ' با زلفھائے کاہی
ازتاب تندِ شھوت ' ہر پردہ را دریدہ
روییدہ بر جبینش اندامِ شرمگاہی......
وانگاہ سویم آید دست ستم کشاید
وزھیبتش بر آرم فریادِ داد خواھی
واں غول آدمی نام رامم کند بہ دشنام
من خیرہ در نگاہش با شرم و بے گناہی

گویم بخود کہ دیدی در آرزوئ ''آدم''

عمرت گذشت و اینک این است انچہ خواہی

انسان کتّوں سے بدتر ہو جاتا ہے۔ معاشرہ مایوسی کا ایک چہ بچہّ بن جاتا ہے اور انسانی رشتے معدوم ہو جاتے ہیں۔

وقتی کہ سیم حکم کند زر خدا شود

وقتی دروغ داورِ ہر ماجرا شود

وقتی ہوا' ہوائ تنفس' ھوائ زیست

سرپوش مرگ بر سرِ صدھا صدا شود

وقتی در انتظار یکی پارہ استخواں

ھنگامہ لی ز جنبش دمھا بپا شود

وقتی کہ سوسمار صفت پیشِ آفتاب

یک رنگ رنگھا شود و رنگھا شود

وقتی کہ دامنِ شرف و نطفہ گیر شرم

رجالہّ خیز گردد و پتیارہ زا شود

بگذار در بزرگئ ایں منجلاب یاس

دنیائے من بہ کوچکی انزوا شود

اس ہی آدرش کے ٹوٹنے کے احساس کی پیداوار شاعرہ کا یہ احساس ہے کہ میں اس دنیا میں ضائع ہوگئی اور میری کوشش' ایک سعی رایگاں ہی رہی۔ چنانچہ اس احساس کی ایک قوی رو بھی ان غزلوں میں رواں دواں نظر آتی ہے۔

وائے سیمیں حاصلم زیں سوختن افسردن است

همچو اخگر دولتِ نا پائیداری داشتم

من صبح کاذبم ندرخشیده می روم

برچهره ناگاه ز پیری اثر مراست

از عمر چون غروب زمانی نمانده است

وز جور شامِ تیره امانی نمانده است

بودیم یک فغان و خموشی مزار ماست

جز لحظه بی طنین فغانی نمانده است

شمعیم پاکسوخته در بزمِ عاشقی

تا ماجرا کنیم زبانی نمانده است

بر توسنِ نسیم روانیم همچو عطر

تا بازایستیم عنانی نمانده است

همچو زنبق نه شگفتیم در آغوشِ چمن

گل کوهم که از سنگ سیه بستر ماست

نیلوفر شبنم زدهٔ ساحل رودم

کس جامه نپوشید نه دیبائے کبودم

بی چنگی خود چنگم و بی نائے خود نائے

در پردهٔ خاموشیِ دل خفته سرودم

چون غنچہ نشگفتہ بہ عالم نظرم نیست
نرگس نشدم چشمِ تمنا نکشودم
چوں عودم و خود سوختنم رونقِ بزم است
چوں شاخۂ نرگس نشدید آزردہ زدودم

روز و شب می رویم و روییدنم این است ایں
شاخہ ھائ آھکی در زیرِ سقفِ غار ما

نہ نطفۂ میلی دراو نہ بار دار از آرزو
سنگی ست در نقشِ زنی همبستر نازائی تو

اور میرے خیال سے عورت نے مایوسی کی اس شدت کا اظہار اپنی تخلیقی محرومیوں کے حوالے سے کسی شاعری میں کبھی بھی نہ کیا ہوگا۔

یوں تو ہر فارسی شاعر کو پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ وہ فطرت کے قریب ہے۔ پھول پودے دریا پہاڑ سبزہ' چشمے' خزاں' بہار' بارش' آندھی' ژالہ' برف' ہوا' موسم' آسمان' ستارے' چاند' بہار' خزاں' سورج غرض کہ فطرت کے سارے ہی اسباب تجملّ کا اس کی شاعری میں ایک معتبد بہ حصہ ہوتا ہے۔ اکثر خیالات اور افکار کی بنیاد ہی فطرت کے ان مظاہر پر ہوتی ہے اور بے اندازہ تمثیلیں فطرت کے ان مظاہر ہی سے مکمل ہوتی ہیں۔ ہم لوگوں کو جو ہندو پاک کے خطّے سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کا سروکار اردو شاعری سے ہے فارسی شاعری پڑھتے وقت اردو شاعری میں فطرت کی اس رنگارنگی کے فقدان کو اور بھی زیادہ شدت سے محسوس کرتے ہیں اور کہنا پڑتا ہے کہ یہ ساری شاعری اپنی تمام فکری برنائیوں اور اظہار و بیان کی توانائیوں کے کلیتاً مدنیت کا شکار ہوگئی جبکہ اگر اس میں فطرت کے مظاہر کا ایک شعوری پیوند بھی

ہوتا تو اس کی بوقلمونی، رنگا رنگی اور دل کشی دو چند ہو جاتی۔ خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا کہ درمیان میں آ گیا۔ کہنا یہ تھا کہ سیمیںؔ کی شاعری پڑھتے ہوئے (اس میں نظمیں اور غزلیں دونوں شامل ہیں) ایک غیر معمولی تازگی کا احساس اس لیے بھی زیادہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی تصویروں کے اکثر رنگ ان مظاہر ہی سے کشید کرتی ہیں۔ ان کے مضامین، ان کی تراکیب، تصویروں کے پس منظر و پیش نظر، تمثیلیں اگر صد فیصد ان فطری مظاہر پر مبنی نہیں پھر بھی اکثر ان مظاہر پر یا تو مبنی ہوتے ہیں یا ان کا ان مظاہر سے پیوند ہوتا ہے۔ اس وقت چونکہ بات غزل کی ہو رہی ہے تو میں مثالیں بھی غزل ہی سے دینا پسند کرونگا۔ ان کی منتخب شاعری بعنوان ''گزینہ اشعار'' کی پہلی غزل کو کہ جس کا اپنا عنوان ''نیلوفر آبی'' ہے لیتے ہیں۔ شاخہ عمرم تشد پُر گل، کاش خاری داشتم، گریز چشمہ ساری داشتم، نغمہ سر دادہ در کوھم محنت و رنج خزاں، از عیش بہاری داشتم، ھمچو نیلوفر آب، چوں نسیم از گلشن گیتی۔

اب دوسری غزل کہ ''مرمر'' سے منتخب کی گئی اس کو دیکھتے ہیں۔ اس کا عنوان ہے نامہ شکوفہ، چوں شبنمِ خیال بہ گلبرگ یادِ یار، بہ جز نسیم کہ برگِ شگوفہ برد، آغوش گلشنیم، بعد از بہارہا، دریغ خزانی نماندہ، فرشِ سبزہ بافت بہارِ دلم، در مھر گانِ عمر، بر توسن نسیم روانیم۔

تیسری غزل جس کا عنوان 'شرابِ نور' ہے ستارہ دیدہ، گلِ سپیدہ شگفت و سحر دمید، شھاب یاد تو در آسمانِ خاطر من، فلک خوشہ خوشہ پروین چید۔

یوں تو دنیا کی بڑی طاقتوں نے چھوٹے ملکوں کو اولاً اصالتاً اور پھر اقتصادی طور پر اپنا غلام بنا کر ان کے استحصال میں کوئی کمی نہ چھوڑی اور اب کہ امریکہ دنیا کی

ایک واحد طاقت بن گیا ہے اور دنیا پر اس کی حکمرانی ایک حقیقی لازمہ بن چکی ہے، دنیا کے چھوٹے اور ترقی پذیر ممالک کے سارے خواب اور منصوبے امریکہ کی صوابدید و بہبود کے تابع ہو گئے ہیں۔ چنانچہ ان چھوٹے ممالک میں جتنی حکومتیں ہیں وہ ان طاقتوں کی محکوم ہی نہیں بلکہ ان کی کاسہ لیس بھی اور اپنے قومی منصوبوں کی تکمیل میں اعلانیہ ان بیرونی قوتوں کے اقتدار و استحصال کے استمرار میں کوشاں ہیں۔ ان چھوٹے ممالک میں قومی سطح پر جو کچھ بھی ہو رہا ہے وہ ان بیرونی طاقتوں کے ایما پر ہو رہا ہے اور ڈرامے کے اس اسٹیج پر جتنے کردار ہیں وہ نہ صرف یہ کہ ان استحصالی قوتوں کے دست نشاندہ و منصوب ہیں، ان کے سارے ڈائیلاگ بھی وہی ہیں جن کا متن بڑے ممالک کے دارالخلافوں میں لکھا اور منظور کیا گیا ہے۔ چنانچہ سیمیںؔ کی شاعری میں جا بجا چھوٹے ملکوں کی دلدوز بے بسی اور بیچارگی کی تصویر کشی نظر آتی ہے۔

غزل بعنوان "با چنیں قانون سُربی" اس ہی موضوع پر ایک بڑی اچھی اور پُر اثر غزل ہے۔

با چنیں قانونِ سُربی خامشی را ناگزیرم
ہر چہ زشتی می پسندم ہر چہ خواری می پذیرم
با سکوتی 'بے کلامی' گر تواں گفتن پیامی
جام تلخ شوکراں کو تا بہ شیرینی بگیرم
ای درختانِ تناور "پنجہ زن در چشم اختر"
من تنک شاخِ ہراساں از تبرداران پیرم
وحشت بے اعتباری لرزہ دارد پیکرم را
خستہ از ناپائیداری سایہ یی در آ بگیرم

گوئیا سنگی بہ گردن بستہ دارندم گزیں ساں

پاس حرمت خواجگاں را بردہ واری سر بہ زیرم

اسی طرح غزل بعنوان ''مخواں'' اس مصنوعی ماحول کا اظہار کرتی ہے جہاں چھوٹی اقوام کو تسلی دینے کے لیے جھوٹ اور فریب کے کارخانے تعمیر کئے گئے ہیں۔

مخواں مخواں غلط انداز دستِ شیطاں را

اگرچہ نقش زند آیہ ھائی ایماں را

نماند ایں ھمہ مریم نما چو برداری

نقابِ روسپیانِ دریدہ داماں را

شکوہِ مجمع خورشید ھا پندار ی

فریب مزرعۂ آفتابِ گرداں را

دروغی زر ورقی بیش نیست ایں گل و برگ

کہ بستہ اند بہ تن شاخہ ھائی عریاں را

نہ آسمان کہ نگارینہ یی ست برایں سقف

کشیدہ اند در او نقش مہر تاباں را

نمایشی ست کہ پشتِ پردہ دست کسی

بہ رقص آورد ایں سایہ ھائی بیجاں را

یہاں کٹھ پتلیوں کا تماشا ہو رہا ہے ان کو نچانے والے ہاتھ پردے کے پیچھے ہیں۔

اس ہی ضمن میں ایک غزل ''مرگِ قھرمان'' بھی آتی ہے۔ جس کا موضوع یہ ہے کہ ہمارے ملکوں کے قھرمان، جنگجو اور بہادر ہمیشہ کی طرح اپنا خون بہاتے رہینگے اور یہ خوں ہمیشہ خون رائیگاں ہی ہوگا۔ رستم کا تو پھر بھی فردوسی نے نام زندہ رکھا اِن کا نام زندہ رکھنا تو کجا نام لینے والا بھی کوئی نہیں۔

سیمیںؔ کی شاعری میں عصری آگہی کی سرشاری نظر آتی ہے۔ اپنے معاشرے کی جھوٹی اور نابکار مسرتوں سے لیکر اپنے ماحول کے دلدوز المیوں تک سب پر ان کی نظر ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کو تاریخ کی فریب کاری اور دروغ بافی سے بھی پوری واقفیت ہے۔ وہ جانتی ہیں کہ تاریخ کے یہ فریب محل ظلم و جبر میں گزارے گئے ہر دیروز سے خشت بہ خشت کس فنکارانہ استبداد سے تعمیر ہوتے ہیں اور بالآخر اوراق تاریخ پر جو تحریر ہوتا ہے وہ وہی ہوتا ہے جو اس دور کے ظالم نے لکھوایا یا لکھوانا چاہا تھا۔

؎ گر بہ تاریخ بنگری ور بہ تاریک بگذری　　　ایں بہ پایاں نمی رسد واں بہ تکرار می کشد

چنانچہ اپنی غزل بعنوان ''بنویس'' کہ ماحول کے دلدوز سانحات و واقعات کی بڑی بھرپور عکاسی کرتی ہے وہ اُن امور کی نشاندہی کرتی ہیں جو کسی تاریخ نویس کو لکھنے چاہیں کہ اسی طرح اس روزگارِ تیرہ کی یہ فصل روشن ہوسکتی ہے۔

بنویس　بنویس　بنویس　اسطورۂ　پائیداری

تاریخ　ای　فصلِ　روشن　زین　روزگاران　تاری

بنویس　ایثار　جاں　بود　غوغایٔ　پیرِ　و　جوان　بود

فرزند و زن خان و ماں بود...... از بیش و کم ہر چہ داری

بنویس قنداقِ نوزاد بر ریسماں تاب می خورد

با روز با هفتہ با ماہ' بر بامِ بی انتظاری

بنویس کزتن جدا بود آن ترذ' آں شاخۂ عاج

با دستبندشِ طلائی با ناخنانش نگاری

بنویس کانجا عروسک چوں صاحبش غرقِ خوں بود

ایں چشمہایش پُر از خاکِ آں شیشہ ہایش غباری

بنویس کانجا کبوتر پرواز را خوش نمی داشت

از بس کہ در اوج روبینہ بازِ شکاری

نستوہ' نستوہ مردا' ایں شیر دل' ایں تکاور

شکوہ' بشکوہ مرگا' ایں از وطن پاسداری

جذبۂ حب الوطنی اپنے شوخ رنگوں کے ساتھ مع ان رنگوں کے جو کسی قومی انفرادیت میں نظر آنے' چاہییں سیمیںؔ کی شاعری میں قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ اگر کسی کے سامنے ایران کے ماضی قریب کا توقیت نامہ ہو تو ان کی اکثر تخلیقات کی زمانی تشخیص بھی بآسانی ہو سکتی ہے کہ سیمیںؔ اپنے معاشرے کا ایک باشعور' عاقل و بالغ نظر فرد ہونیکے سبب اپنے ماحول سے پوری طرح پیوست بھی ہیں۔ چنانچہ قومی سطح پر ہونے والا ہر سانحہ اور واقعہ اپنی نوعیت کے کیف و کم کے ساتھ ان کی تخلیقات میں مندرج نظر آتا ہے۔

اب سیمیںؔ کی نظم پر کچھ بات ہو جائے۔ یہ امر بڑی خوشگوار حیرت کا باعث ہے کہ سیمیںؔ بہت سے معروف شعرا کے خلاف مغربی مما لک کے ادب سے بھی واقف نظر آتی ہیں اور ان کی مختلف تحریروں سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی یہ واقفیت محض

سرسری یا اوپری نہیں بلکہ انہوں نے مغربی خصوصاً انگریزی ادب کا عمیق مطالعہ کیا ہے اوراس مطالعے نے ان کی نظر کو جو وسعت اور ثروت عطا کی ہے اس نے مجموعی طور پر ان کی ساری شاعری کو متاثر کیا ہے۔ چنانچہ بالغ نظری اور علوِ فکر اور آفاقیت کی ایک زیریں لہر جوان کی تمام شاعری میں سرتاسر دوڑتی نظر آتی ہے یقیناً اس مطالعے ہی کی مرہونِ منت معلوم ہوتی ہے۔ اس مطالعے ہی کے طفیل وہ اپنے آپ کو کسی ایک ملک' شہر یا خطہ کا شہری تصور نہیں کرتیں بلکہ آفاقی انسانیت کا ذمہ دار فرد گردانتی ہیں اور اس ہی باعث اپنے آپ کو سیکڑوں ایسے فرائض اور ذمہ داریوں سے مکلّف تصور کرتی ہیں جن کا ان کے دوسرے ہمعصر شاعروں اور ادیبوں کو کبھی خیال بھی نہیں آتا۔ چنانچہ آزادی' حق پرستی' ضمیر کی آواز پر مستعجل پیش قدمی' انسانی ہمدردی' معاشرے کی مکروہ و مذموم اقدار کی بیباک تنقیص' عورت پر ظلم وستم کے خلاف واشگاف تنقید ان کی شاعری کے وہ امتیازی خصائص ہیں جوان کی غزلوں اور نظموں دونوں میں نظر آتے ہیں۔

اب اگر بنظر غور دیکھا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ اپنے تخلیقی اظہار کے لیے صنف نظم کا انتخاب ہی مغربی ادب کے مطالعہ کا فیضان ہے۔ اوراس کی وجہ یہ ہے کہ یہ شعری پیکر اور یہ تخلیقی ہئیتیں ہی فارسی شاعری کے لیے اجنبی ہیں۔ اب اگر سیمیںؔ کی ساری نظموں پر نظر ڈالی جائے تو ان کو تین خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ۱۔ ایک تو وہ نظمیں ہیں جو سراسر نہضتِ آزادی نسواں میں آتی ہیں اور اگرچہ ان کے عنوانات مختلف ہیں لیکن عمومی طور پر وہ بہبودِ نسواں ہی کے زمرے میں شامل ہوتی ہیں۔ دوسرے زمرے میں وہ نظمیں آتی ہیں جن کا موضوع پس ماندہ معاشرے کے محروم

طبقے کا کوئی فرد ہے اور تیسرے زمرے میں وہ نظمیں ہیں جو معاملات' عشق کے زیر عنوان آتی ہیں۔ ان نظموں میں اکثر چار چار مصرعوں کے بندوں پر مشتمل ہیں جن میں کہیں نظم کے پہلے دو مصرعے غزل کے مطلع کی طرح ہم قافیہ ہیں لیکن اکثر ایسا نہیں ہے۔ بعض نظموں میں ہر بند سات مصرعوں کا بھی ہے (پیک بہار' درد نیاز' چلپچراغ' بعض نظمیں مثنوی کے طور پر ہر شعر کا نیا قافیہ رکھتی ہیں اور بعض نظمیں ایسی بھی ہیں کہ جن میں اکثر بند چار مصرعوں کے ہیں لیکن درمیان میں ایک دو بند تین تین مصرعوں کے بھی آجاتے ہیں۔ اوزان میں بھی بڑی بوقلمونی اور رنگارنگی نظر آتی ہے۔

یہ ساری نظمیں انتہائی تخلیقی مہارت اور چابکدستی کی آئینہ دار ہیں۔ خاص طور پر وہ جو ایک کہانی یا چھوٹی سی داستان کی شکل میں نظر آتی ہیں۔ مثلاً واسطہ' دندان مردہ' بسوئے شہر' فوق العادہ' معلم و شاگرد' خوں بہا و فعل مجہول وغیرہ۔ چونکہ شاعرہ جدّت طبع اور تازہ کاری کی خصوصیات سے سرشار ہے اس لیے اس کی ہر تخلیق میں تازہ کاری کے جگنو چمکتے نظر آتے ہیں اور یہ ادا صرف ندرت خیال ہی میں نہیں انتخاب الفاظ میں بھی جلوہ گر ہے۔ چنانچہ انہوں نے ''دلّالہ'' کی جگہ اپنی نظم کا عنوان ''واسطہ'' رکھا ہے۔ اس نظم میں شاعرہ خود دلالہ کے بطون میں اتر کر اس کا کردار ادا کرتی ہے اور جب اس کا ایک پرانا گاہک اس سے فرمائش کرتا ہے کہ :

''دوشیزہ ای بیار دل انگیز — زیبا و شوخ و کام نداده

بر لعل آبدار ہوس ریز — از شوقِ کس نشان نہاده

اور وہ اس کے لیے ویسا ہی بندوبست کرتی ہے یعنی

یک باغ لطف و گرمی و خوبی | ز انگشتِ پا تا به سرش بود
دیگر چه گویمت که چه آفت | پستان و سینه و کمرش بود

بزمی تمام چیدم و آنگاه | آں مرد را به معرکه خواندم
مشکین غزال چشم سیه را | نزدیک۔ خرسِ پیر نهادم

زاں پس باو سپردم و رفتم | مرغ شکسته بال و پری را
پشت دری نشستم و دیدم | رنجِ تلاشِ بے ثمری را

پاسی ز شب گذشت و بروں شد | شاداں که وه ! چه پیر هنری تو
ایں زر بگیر کزپی پاداش | شایان مزد بیشتری تو

ایں گفتگو نرفته بپایاں | بر دخترک مرا نظر افتاد
زاں شکوه ها که در نگهش بود | گفتی بجانِ من شرر افتاد

آنگونه گشت حال که گفتم | کوبم به فرقِ مرد زرش را
کای اژدها بیا و زر خویش | بستاں و بازدہ گهرش را

دیو درون نہیب بمن زد کایں زر ترا وسیلۂ نان است

در کیسہ ام نہفتم و بستم زائر زراست و بستہ بجان است

اس درد انگیز کہانی کا بھی عبرت انگیز درس یہ ہے کہ یہ دلاّ لہ بھی اپنے حالات سے مجبور ہے اور وہ اس وجہ سے کہ ''زائر زراست و بستہ بجان است''۔ شاعرہ کی طرف سے اس داستانِ الم کے بیان کے باوجود اس کے لیے کوئی لفظ نفرت ادا نہیں ہوتا۔ چونکہ وہ جانتی ہے کہ وہ اپنے حالات کے شکنجے میں خود پھنسی ہوئی ہے۔ اسی طرح ''دندان مردہ'' بھی ایک ایسی ہی کہانی ہے جس میں ایک مجبور انسان پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے ایسے مُردے کی قبر کھودتا ہے جس کے متعلق اس کو کسی نے بتایا ہے کہ اس کے سونے کے دانت ہیں۔ شاعرہ ایک ماہر افسانہ نگار کی طرح اپنی کہانی کی فضا تیار کرتی ہے۔ دو دل لرزاں' ہراساں' چہرہ پر بیم' گورِ مردوحشت زا' تاریکی' واندوہ و شب نجوائی ارواح' کلنگی از پشت کلنگی وغیرہ وغیرہ۔ اور پھر اس داستان کی معراج اس نکتہ پر ہوتی ہے کہ جب صبح کو وہ شخص وہ سونے کے دانت لیکر سنار کے پاس جاتا ہے تو:

سحر گاہاں بزرگر عرضہ اش کرد کہ بنگر چیست ایں کالا' بہایش

محک زد زرگرو بے اعتنا گفت طلا رنگ است و پنداری طلایش

دیکھئے شاعرہ نے کس ماہرانہ اور فنکارانہ حقیقت پسندی سے کہانی کو موڑ دے کر زرگر کی زبان سے چند الفاظ ادا کرے ہیں اور کس کیفیت کے ساتھ 'بے اعتنا گفت' کہہ کر کیا اثر انگیز تصویر کشی کی ہے۔

'فوق العادہ' بھی ایک انتہائی دلدوز کہانی ہے۔ اس کا کردار ایک لاچار

عورت ہے جو ایک نوزاد کی ماں بن گئی ہے لیکن یہ نہیں جانتی کہ اس کا باپ کون ہے۔ اس کا بستر اس کے لیے ''خاروسوزن'' بن گیا ہے اور اس کو کسی کروٹ نیند نہیں آتی۔ وہ اس نوزاد کے چہرے کو بار بار غور سے دیکھتی ہے کہ اس کے باپ کا تعیّن کر سکے۔

خیرہ گشتم لحظہ ای بر چہرۂ اش | بر لب و ہرگونہ و سیمائی او
نقش یاراں را کشیدم در خیال | تا مگر یابم یکی مانائیَ او

شرمگیں با خویش گفتم زیرِ لب | باچہ کس گویم کہ ایں فرزندِ تست
وزچہ کس نالم کہ عمری رنجِ او | یادگار لحظہ ای پیوند تست

گر بدامانِ محبت گیرمش | ہمچو خود آلودہ دامانش کنم
ننگ او ہستم من و او ننگ من | ننگ را بہتر کہ پنہانش کنم

غرض اسی کشمکش میں وہ بچے کو کسی ایسے شخص کے در پر، جس کو وہ سمجھتی ہے کہ اس کا باپ ہے رات کے اندھیرے میں خاموشی سے چھوڑ کر چلی آتی ہے۔ اور پھر یہاں بھی کہانی ایک زبردست غیر متوقع اور دلدوز موڑ لیتی ہے۔ صبح سویرے اخبار بیچنے والے گلے پھاڑ پھاڑ کر آواز لگاتے ہیں۔

روز دیگر کودکے کاغذ بدست | می کشید از عمق جاں فریاد را
دادمی زد آی فوق العادہ آی | خوردنِ سگ کودن نوزاد را

اِس قبیل کی ایک نظم ''فعل مجہول'' کی میں آخری مثال پیش کرنا چاہتا ہوں۔ نظم کا پس منظر اسکول کا ایک کلاس روم ہے جہاں مدرسہ کلاس میں پڑھا رہی ہے اور تسلیمات صبح کے بعد لڑکیوں سے کہتی ہے کہ آج کا سبق ''فعل مجہول'' ہے۔ پھر وہ کچھ دیر تک فعل مجہول کے متعلق بتاتی ہے اور پھر ایک لڑکی سے جس کا نام 'ژالہ' ہے پوچھتی ہے کہ میں نے تمہیں کیا بتایا۔ بتاؤ فعل مجہول کسے کہتے ہیں۔ لڑکی ساکت و صامت خاموش ہونٹ بھینچے کہیں خلا میں تکتی رہتی ہے اور کچھ بولتی نہیں۔ دوسری لڑکیاں اس پر ہنستی اور طنز کرتی ہیں۔ وہ پھر بھی خاموش رہتی ہے۔ بالآخر مدرسہ کے ٹھوکے پر اس طرح گویا ہوتی ہے :

فعل مجہول فعل آں پدری هست   که دلم را ز درد پُرخوں کرد
خواہرم را بہ مشت و سیلی کوفت   مادرم رازِ خانہ بیروں کرد
شب دوش از گرسنگی تا صبح   خواہرِ شیر خوار من نالید
سوخت در تابِ تب برادرمن   تا سحر در کنار می نالید
درغم آں دو تن دو دیدۂ من   ایں یکی اشک بود و آں خوں بود
مادرم را دگر نمی دانم   کہ کجا رفت ، حال او چوں بود

اب یہاں کہانی کا آخری اور زیادہ دلدوز موڑ آتا ہے جب مدرسہ خود واشگاف الفاظ میں کہتی ہے کہ حقیقت تو یہ ہے کہ فعل مجہول کے متعلق میں نے پہلے جو بھی بتا دیا تھا سب غلط تھا دراصل :

فعل مجہول فعل آں پدری ست | کہ تورا بیگناہ می سوزد
آں حریقِ ہوس بود کہ در او | مادری بے پناہ می سوزد

قارئین کرام آپ کو اس نظم میں علاوہ شاعرہ کی ماہرانہ فنکاری کے یہ ادراک بھی ہوا ہوگا کہ وہ کیسے معمولی اور پیش پا افتادہ امر سے عبرت و آگاہی کا کیسا عظیم مینار استوار کر دیتی ہے۔ اور یہ سب اس طرح کہ قرطاسِ بیان پر اس کے موقلم کی کوئی فاضل حرکت نظر نہیں آتی۔ ان چند مثالوں سے آپ پر یہ بھی واضح ہو گیا ہوگا کہ سیمیں بہبہانی شاعری کے ساتھ ساتھ افسانہ نگاری کی فنی تکنیک سے بھی کما حقہٗ واقف ہیں۔

اب کہانی لکھنے والے کے لیے حقیقت پسندی اور جزئیات نگاری بھی ایک انتہائی ضروری امر ہے کہ اس کے بغیر کہانی کے تاثر میں کمی اور کہانی میں جھول واقع ہوتے ہیں اور کہانی سننے والے کا افسانہ نگار کے مشاہدات سے یقین اٹھ جاتا ہے (یا آتا ہی نہیں) اس کے لیے افسانہ نگار کے لیے انتہائی لازم ہے کہ اس کا مشاہدہ انتہائی سچا، گہرا اور حقیقی ہو اور چونکہ ہر امر کا ادراک ذاتی تجربے سے نہیں ہو سکتا اس لیے یہ بھی ضروری ہے کہ اس کا تخیل بھی اتنا ہی محکم اور عمیق ہو کہ ان امور میں کہ جو ذاتی تجربے میں نہیں آئے، اس کمی کو پورا کر سکے۔ سوچئے شاعرہ نے 'واسطہ' اور 'فوق العادہ' جیسی نظمیں کس طرح لکھیں جبکہ وہ اس کے ذاتی تجربات نہیں تھے۔ اس کا جواب میں بہبہانی ہی کی ایک تحریر کے مختصر سے اقتباس سے دینا چاہتا ہوں۔ وہ لکھتی ہیں ''اما وقتی پارہ ئ از ابیات ایں دو کتاب (جائے پا، چلچراغ) نگاہ می کنم می خندم۔

بہ ھنگامی کہ حتی یک موئ سفید نداشتہ ام از موئ سفید وچینِ پیشانی سخن گفتہ ام ووقتی دل کوچکم از فراوانی شادی وامید ورم می کرد بہ سینہ گنجانبوداز غمہا نالیدہ ام وآن زماں کہ بہ بارشِ نخستیں برفِ زمستانی خاطرِ شتابزدہ وامیدوارم راازعطرشگوفہ ھائی بہاری سرشار می کردشعری از یخبندان سردِ خاطر سرودہ ام۔'' یعنی اچھے فنکار کے لیے ذاتی تجربہ ہی ضروری نہیں ہوتا اگر اس کا مشاہدہ سچا' گہرا اور حقیقی ہو تو وہ زمستان میں بھی بہار کا پراثر منظر پیدا کرسکتا ہے۔ چنانچہ ان نظموں کو بھی جو زیر بحث آئیں سیمیںؔ '' کارہائی ریالستی'' گردانتی ہیں۔ گویا یہ نظمیں وہ بیانِ حقیقت ہے جو فنی چابکدستی' عمیق مشاہدے اور محکم وادراک تخیلّ کا فیضان ہے۔

اب اگر نہضت آزادیٔ نسواں سے متعلق نظموں پر نظر ڈالی جائے تو وہ نغمہ روپسی' رقاصہ' تسکین' زن درزندان اشراف' اے زن' رقیب' درد نیاز وغیرہ نظمیں اس قبیل کی ہیں۔

''نغمہ روپسی'' میں ایک پیشہ ورعورت کی تصویر کشی کی گئی ہے کہ جو اپنے غم' رنج اور بیماری کے باوجود آنے والے گاہک کے لیے اپنے چہرے ہی کو نہیں سنوارتی بلکہ غم دل سے کہتی ہے کہ'' وای اے غم زدلم دست بکش کایں زماں شادیٔ اومی باید''

اور :

لب من ای لبِ نیرنگ فروش | برغم پردۂ از راز بکش
تا مرا چنددرم بیش دھند | خندہ زن بوسہ بزن ناز بکش

چار چار مصرعوں کا ہر بند بڑے بھرپور طریقے سے اس تصویر کشی میں

ممد و معاون ہے۔ نظم قاری پر ایک دیر پا اثر چھوڑتی ہے اور قاری عورت کی بے بسی اور معاشرے کی بے حسی پر روہانسا ہو جاتا ہے۔

رقاصہ بھی اس ہی نظم کی ایک دوسری تصویر ہے۔ یہاں پر بھی عورت اپنے حسن کو بازار کی جنس کے طور پر پیش کرنے پر مجبور ہے۔ جبتک رقص جاری رہتا ہے اس پر مرنے والے ایکدوسرے پر سبقت لیجانے کی کوشش میں کیا نہیں کرتے لیکن جب وہ یہ پوچھتی ہے کہ بتاؤ تم میں سے کون ہے جو مجھے ان شرابیوں سے رہائی دلا کر میری زندگی کو ایک گوشۂ عزّت و عافیت دے تو سارے مجمع پر سکوت چھا جاتا ہے اور کوئی پیش قدمی نہیں کرتا۔ آخری دو بند بہت پر اثر ہیں۔

کیست بگوئید از شما چه کسی هست　　تا ز خراباتیاں مرا برهاند
زندگیم راز نو دهد سرو ساماں　　دست مرا گیرد و براه کشاند
گفته ی دختر میان مجمعِ مستاں　　بهت وسکوتی عجیب و گنگ پراگند
پاسخ اوزاں گروه می زده ایں بود　　از پی لختی سکوت قهقهه ای چند

'زن در زندان اِشراف' اے زن' اور من باتوام' یہ تینوں نظمیں تو باقاعدہ آزادیٔ نسواں کا منشور معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن انتہائی پر اثر۔ میں پہلے زن در زندانِ اشراف' سے بات شروع کرتا ہوں۔ یہ بھی اپنے تمام محاسن کے ساتھ ایک اعلیٰ نظم ہے۔ اس میں احوال ایک ایسی عورت کا ہے جو انتہائی آسودہ ماحول میں زندگی گزار رہی اور خود بھی دولت حسن سے مالا مال ہے۔ مگر وہ کہتی ہے۔

مرا زیں چہرۂ خنداں مبینید — کہ دل در سینہ ام دریائے خون ست
بکس ایں چشم پُرنازم نگوید — کہ حال ایں دل غمدیدہ چون ست

اور پھر شاعرہ اس کی دولت حسن کا بیان اس ہی کی زبان میں کرتی ہے۔ دیکھئے کیا تصویر کشی ہے۔ چند بند پیش کئے جاتے ہیں۔

اگر زیبائی و خوشبوئے و لطف — چو دست من گلِ مریم ندارد
اگر ایں ناخنِ رنگینِ زیبا — ز مرجان دل فریبی کم ندارد

اگر ایں سینۂ مرمر تراشم — بگوھر ہائے خود قیمت فزودہ
اگر ایں پیکر سیمین پُر موج — بروئے پرنیاں بستر ' غنودہ

اگر بالائے زیبائے بلندم — بالا پوش خز ' بس دلفریب است
میانِ سینۂ تنگم دلی ھست — کہ از ھر گونہ شادی بے نصیب است

یہاں سے اس تذکرہ حسن کا گریز شروع ہوتا ہے:

مرا عار آید از کاخی کہ در آں — نہ آزادی نہ استقلال دارم
مرا ایں عیش دانم از غمِ کیست — ولی آوخ زبانی لال دارم

عورت یہ محسوس کرتی ہے کہ میں تو حسین ہونے کے سبب دولت اور مرتبے کا

ایک ضروری لازمہ ہوں اور کسی دوسرے کی مِلک :

نہ تنہا مرکب و کاخ بزرگاں میان دیگراں ممتاز باید
زن اشراف ہم ملک است واین ملک ظریف و دلکش و طناز باید

یہاں شاعرہ عصری درشتی و بے باکی سے وہ بات کہتی ہے جو مشرق کے معاشرے میں مرد نے ابتک نہیں سنی تھی :

مرا خواہد اگر ہم بستر من دمادم با تجمل آشناتر
مپندار اے زنِ عامی مپندار مرا از مرکبِ او پُر بہاتر

شاعرہ نے اس عورت سے یہ کہلوایا ہے کہ میری قیمت تو اس کی سواری سے زیادہ نہیں ۔ اور آگے کے بند تو اور بھی زیادہ حقیقت پر مبنی اور درشت ہیں لیکن پُر اثر و دلگداز ۔ سنیے ۔

چہ حاصل زیں ہمہ سرہائی حرمت کہ پیش پائی کبر من گذارند
کہ فردا ''او'' گرم از خود براند مراپاس پشیزی ہم نہ دارند

لبم را بستہ اند اندیشہ ام نیست کہ زریں قفل وی یا آہنیں است
نگوید مرغک افتادہ در دام کہ بند پائی من ابریشمین است

اب یہاں عورت حقیقت کے چہرے سے نقاب اٹھاتی ہے کہ اسے

تو رفاقت، برابری، ہمسری اور ہمکاری چاہیے صرف دولت نہیں :

مرا حسرت بہ بختِ آن زن آید   کہ مردی رنجبر ھم بستر اوست
چنیں زن زر خریدِ شوئ خود نیست   کہ ھمکار و شریک و ھمسر اوست

آخری بند اتحادِ نسواں کے نعرے کا حکم رکھتا ہے:

تو ای زن ای زنِ جوینده راه   چراغی ھم براهِ من فرا گیر
نیم بیگانہ من ھم دردمندم   دمی ھم دستِ لرزانِ مرا گیر

''ای زن'' بھی ایک پر اثر نظم ہے۔ اس میں موضوع خیال یہ ہے کہ اے عورت تو بہت حسین ہے، دلآ را ہے، حسین ہے جمیل ہے اپنی جان و جسم کو دوسروں کی خوشی اور خرمی کے لیے صرف کرتی ہے لیکن تیری خصلت میں صرف نرمی و پیار ہی نہیں تو دشمن سے مقابلے میں ننگی تلوار بھی ہے۔ غرض یہ کہ تیری خوبیاں اتنی ہیں کہ میری شاعری میں نہیں سما سکتیں۔ تو نے جو فرد کے کان میں اپنی ھمتائی کا افسوں پھونکا ہے تو یہ صرف عشق و محبت کے لیے نہیں ہے بلکہ:

ماہر دوایم رھرو یک مقصد   بگذر ز خود پرستی و خود رائی
دستم بگیر از سر ہمراہی   جورم بکش بخاطر ہمپاہی

اور پھر شاعرہ بڑی خوبصورتی سے اس کو اس کی قدر و منزلت سے آگاہ کرتی ہے۔

زینت فزائی مجمع تو امروز

هر سوزنی است شہرہ بدانائی

دارد طبیب راد خرِدمندت

تقوای مریمی دم عیسائی......عیسائی......

انساں کہ در جبین تو می بینم

کرسی نشینِ خانہ شورائی

برسرنوشت خویش خداوندی

در کار خویش آ گہ و دانائی

گویا شاعرہ نے مستقبل میں عورت کو اپنی قسمت کا مالک اور نظام دنیا پر حاکمِ مطلق ہونے کی پیشینگوئی کردی ہے۔ اس لیے اس کو تنگنائے جہل سے باہر آ کر متحد ہو جانا چاہیے۔ چونکہ ایسی خوبیوں سے متصف ہونے کے بعد :

ننگ است در صف تو خدائی ھان نام نکو بننگ نیالائی

تا خود ز خواھشم چہ بیندیشی تا خود بپاسخم چہ بفرمائی

شاعرہ نے اس نظم میں قافیہ بڑی مہارت اور قادرالکلامی کے ساتھ استعمال کیا ہے جس نے نظم کی تاثیر وخوبصورتی کو دوبالا کر دیا ہے۔

اس قبیل کی آخری مثال ''من باتوام'' سے دیتا ہوں۔ اس نظم کا موضوع تھوڑا سا مختلف ہے اگرچہ نفس مضمون وہی اتحاد و یکتائی نسواں ہے

لیکن Higher Profile پر۔ شاعرہ اپنی ہمعصر عورت سے مخاطب ہوکر (اور دیکھیئے خطاب کے لیے جو الفاظ اس نے استعمال کئے ہیں وہ کیا کمال کے الفاظ ہیں) کہتی ہے کہ اے ''رفیق بانو'' میں تیری ہمگام و ہمکام ہوں اور تیری ہمسفر بھی' اب تو بھی میرا ہاتھ تھام لے۔ میں نے طویل عرصے سے ایک ہی قفس میں رہتے ہوئے زندگی کے رنج وغم ایک ساتھ سہے ہیں اور وہ سارے دکھ کہ جو میں نے وحشیوں اور دیوؤں کے ہاتھوں سہے ہیں ان کے گھاؤ آج بھی میرے چہرے پر موجود ہیں۔ اس لیے اب تو یہ نہ سمجھ کہ تو اکیلی ہے۔

تو یک نفری نہ بے شماری   ہر سو کہ نظر کنم تو ھستی
یک جمع بہم نبودہ پیوست   یک جبہ ی سخت بے شکستی

زردی نہ سفید نہ سیہ نہ   بالاتری از نژاد و از رنگ
تو ھر کسی و ہر کجائی   من با تو تو با منی ھمآھنگ

اب عورت کسی قوم کسی رنگ کسی نسل سے تعلق نہیں رکھتی۔ بلکہ صنفاً وہ ایک اکائی ہے۔ ممکن ہے آزادیٔ نسواں کی عالمی تحریک اس نظم کو اپنا عالمی ترانہ بنالے۔

اُن نظموں میں جو معاشرے کے محروم طبقے کی زندگی کی عکاسی کرتی ہیں جیب بُر' بسویٔ شہر' خوں بہا وغیرہ آتی ہیں اور دوسری بیان کی گئی نظموں کی طرح یہ بھی ماہرانہ چابکدستی' قدرت کلام' خلوص قلب اور وسعت مشاہدہ کی مثال ہیں۔ طوالت سے بچنے کے لیے میں صرف خوں بہا پر بات کرتا ہوں۔ اس کہانی کی ابتدا اس طرح

ہوتی ہے۔

مرکبی از تونگری مغرور آفتی شد بجان طفلی خرد
طفل در زیر چرخِ سنگینش جاں بجاں آفرینِ خویش سپرد

بچے کے مفلس ماں باپ روتے پیٹتے اُس ''تونگر'' کے پاس پہنچے اور اس کو صورت حال سے آگاہ کیا۔ تو اس نے کہا ''غم چہ دارید خوں بہا بخشم''۔ اور اس طرح یہ خوں بہا ان غریبوں کو مل گیا۔ کچھ عرصے بعد اس غمزدہ ماں کی کوئی سہیلی جو اس المناک واقعے سے آگاہ نہ تھی اس سے ملنے آئی تو اس کو مکان کے ساز و سامان میں غیر معمولی اضافہ اور گھر کی زینت میں تجمل نظر آیا۔ اس طرح کہ دروازے پر ایک ٹاٹ کا پردہ پڑ گیا تھا اور کمرے میں دری کا فرش نظر آتا تھا۔ وہ عورت کنکھیوں سے یہ ترقی و آرائش دیکھ رہی تھی اور زبان حال سے سوال کر رہی تھی ''یہ مال و متاع کہاں سے آیا''۔ غمزدہ ماں اس عورت کی سوالیہ نظروں سے بالآخر مجبور ہو کر چیخ پڑی ''دائی ایں خونبہائے طفلِ من ست۔'' شاعرہ نے ابتدا ہی نہیں کہانی کی تکمیل بھی بڑی فنکارانہ مہارت سے کی ہے اور نتیجتاً گیارہ چار مصرعوں کے بندوں میں بڑی دل دوز کہانی کہہ ڈالی ہے۔ ایسی کہ ختم ہونے پر قاری خود دل پکڑے تھوڑی دیر تک سکتے کے عالم میں رہتا ہے۔

آیئے اب ان کی عشقیہ نظموں پر بحث کرتے ہیں۔ یوں تو وطن پرستی کے موضوع پر ان کی نظموں کو ایک علیحدہ باب دیا جا سکتا ہے لیکن وطن پرستی بھی چونکہ ایک قسم کا عشق ہی ہے اس لیے ان پر عشقیہ نظموں کے زیرِ عنوان ہی بحث کرنا مناسب

ہوگا۔ وطن پرستی کے زیر عنوان افسانۂ زندگی' زینہار' در راہ وطن' مرگ ناخدا' وغیرہ نظمیں آتی ہیں۔ پہلے در ''راہ وطن'' سے بات شروع کرتے ہیں۔ ''در رہ وطن'' بارہ بندوں پر مشتمل ایک نظم ہے جس کا موضوع ''وطن پرستی'' ہے۔ اس نظم کا پہلا بند چار مصرعوں پر اور دوسرا بند تین پر مشتمل ہے اور یہ التزام آخر تک اسی ترتیب سے قائم رہتا ہے۔

ابتدا اس کی ذیل کے بند سے ہوتی ہے۔

شبی کہ چہرۂ مہتاب دلربائی داشت

شبی کہ روئی زمیں رنگ کہربائی داشت

شبی کہ برگِ خزاں دیدہ از وزیدن باد

شاخہائ درختاں سرِ جدائی داشت

ماہر فنکار نے نظم میں آگے آنے والے واقعات یعنی وطن کی حفاظت کے لیے پختہ عمر لوگوں کی وطن سے روانگی کا ابتدا ہی میں بند کے آخری دو مصرعوں میں ''برگِ خزاں دیدہ'' ز شاخہائ درختاں سر جدائی داشت'' کہہ کر اعلان کر دیا۔ دائرۂ نگاہ میں ایک شخص لباسِ جنگ پہنے' رات کے گہرے سناٹے کو اپنے قدموں میں خشک پتوں کی خش خش سے توڑتا ہوا پہاڑی راستے پر جاتا نظر آتا ہے۔ اگلا بند اس شخص کی ہئیت کی عکاسی کرتا ہے اور پھر ایک کم عمر لڑکا دھقانیوں کے لباس میں ملبوس اس کے پیچھے دوڑتا ہوا نظر آتا ہے اور اس شخص سے لپٹ کر اسے گھر کی طرف کھینچنے لگتا ہے اور زار نالی کرتا اور کہتا ہے اے پدر جان تو ظلم نہ کر اور ہمیں چھوڑ کر جنگ کے لیے نہ جا۔ بھلا یہ سزا ہمیں کیوں دے رہا ہے ہم نے کونسا گناہ کیا ہے۔ باپ اس کو بڑے

حوصلے اور ہمت سے سمجھاتا اور تسلی دیتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ اے میرے پیارے خدا تیرا حامی و ناصر ہو تو عزت و آبرو سے جئے تیرا باپ تو وطن کے دفاع جیسے اہم فرض کے لیے جا رہا ہے ۔ اور نظم کا آخری بند کہ اپنے تمام شعری محاسن کے ساتھ ماہر نقاش کے موقلم کی آخری تکمیلی حرکت کا حکم رکھتا ہے، نظم کے تاثر کو معراج پر پہنچا دیتا ہے۔

ز جان خویش کشم دست تا پس از مرگم

بخانہ ات نہ رسد پائے خصم خوانخوارت

صدائے پاش دگر بارہ در فضا پیچید

اور کہانی کے اندر خشک پتوں کی کھڑکھڑاہٹ جہاں رک گئی تھی، وہیں سے دوبارہ شروع ہو جاتی ہے۔

عشق و محبت جیسے دلکش موضوع پر نظموں کی ایک کہکشاں ہے جو اپنی وسعت احساس اور خوش رنگی میں بے کنار و بے نہایت نظر آتی ہے۔ ان نظموں میں سے چند کے عنوانات یہ ہیں۔ چلچراغ، غرور دختر، ترنج، دریا، آتش نہفتہ، شراب، نوازش، نسیم، گل زہر، بے شکیب، سنگ گور وغیرہ۔

بات 'چلچراغ' سے شروع کی جاتی ہے۔ چلچراغ فانوس کو کہتے ہیں۔ لیکن نظم کا زمانی کینوس چونکہ شاعرہ کی پوری زندگی پر حاوی ہے اور تمثیل نگاری ایسی ہے کہ روشنیوں کا سیلاب نظر آتا ہے تو اس کو اگر روشنیوں کا شیش محل تصور کر لیں تو زیادہ مناسب ہوگا کہ اس طرح تمثیلی حجم نظم کے فکری حجم کے برابر ہو جاتا ہے۔ اور پھر شاعرہ کا ''نشستن کنار روشنئ چلچراغ خویش'' کا بھی جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے

سیمیںؔ کو خود بھی اپنی یہ نظم بہت پسند تھی جو انہوں نے اس مجموعے کا نام ہی اس نظم پر رکھا۔ نظم چار چار مصرعوں کے سات بندوں پر مشتمل ہے۔ ابتدا اس طرح ہوتی ہے :

با یادِ دیدگان درخشان روشنت   اے بس بلورِ شعر تراشید طبع من
تاہفت رنگِ مھر تو بیند در آں بلور   ای بس شعاع خاطرہ پاشیدِ طبع من

اور دیدہ و دل کا یہ شغل بغیر دم لیے جاری رہا۔ یہاں تک کہ دلِ غم زدہ غم کا عادی ہو گیا اور مخملیں سیاہ بال سفید ہو گئے لیکن طویل انتظار کے دکھ نے شاعری کا ایک (فانوس) یا روشن و نازک شیش محل ضرور تعمیر کر لیا۔

اب اس روشن و نازک شیش محل کی لفظی تصویر دیکھئے۔

اینک در اوست شمعِ فروزندہ بے شمار
گوئی شکستہ برسرشاں نیزہ ھائے نور
در لالہ ھا چو چھر عروس از پس جریر
زینت گرفتہ اند ز آویزۂ بلور

انتظار کے طویل دکھ نے اندر کے فنکار کو جگا کر ایک حسین و روشن، نازک و تابناک شعر محل تعمیر کر دیا تو میں پر شوق و بے صبر نگاہوں سے اس محل کے حسن و نزاکت کو دیکھتی ہوں اور اس کارِ عظیم کی تکمیل پر خوشی سے نعرہ لگا کر کہتی ہوں لو گو دیکھو میری فکر نے کیسی روشن اور حسین عمارت تعمیر کی ہے۔ سو میں جب اس روشن محل (فانوس) کے کنارے بیٹھی اپنی تخلیق کی روشنی سے اپنی آنکھیں سینک رہی ہوں، ابھی یہ بات کہہ نہیں پاتی کہ کوئی میرے کان میں چپکے سے کہتا ہے کہ یہ سارا حسن اور یہ ساری

نزاکت اپنی جگہ لیکن یہ فانوس دیر پا نہیں کسی وقت بھی ٹوٹ گریگا۔ آخری بند زبردست ماسٹر اسٹروک ہے۔

اینک کنارِ روشنی چلچراغِ خویش　　نبشستہ ام بہ عیش کہ اینجا نشستنی است
امابہ گوش جانم نجوا کند کسی　　کہ ایں چلچراغ، باھمہ نغری شکستنی

ان نظموں کی درجہ بندی خاصی مشکل ہے۔ ہر نظم اپنے عنوان، اس عنوان پر شاعر کی گرفت، نظم کا ارتقا، اظہار و بیان میں تراکیب و استعارات وغیرہ سب اتنے متنوع اور رنگا رنگ ہیں کہ میں اس قسم کا کوئی دعویٰ کرنا نہ چاہونگا۔ البتہ نظموں میں ان کی آخری نظم ''سنگ گور،'' پیش کرتے ہوئے صرف اسقدر کہنا چاہوں گا کہ مجھے بہت اچھی لگتی ہے۔ اس لیے جی یہی چاہتا ہے کہ اس کو بغیر کسی قسم کے تبصرے کے بے کم و کاست پیش کردیا جائے۔

سنگ گور

ای رفتہ ز دل، رفتہ ز بر، رفتہ ز خاطر
برمن منگرِ تاب نگاہ تو ندارم
برمن بنگر زاں کہ بہ جز تلخی اندوہ
در خاطر ازاں چشم سیاہ تو ندارم

ای رفتہ ز دل، راست بگو، بھر چہ امشب
با خاطرہ ھا آمدہ ای باز بہ سویم

گر آمده ای از پی آں دلبر دلخواہ

من او نیم او مردہ و من سایہ اویم

من او نیم آخر دلِ من سرد و سیاہ است

او در دل سودازدہ از عشق شرر داشت

او در ھمہ جا با ھمہ کس در ھمہ احوال

سودائی تورا ای بت پُر مھر بہ سر داشت

من او نیم این دیدۂ من گنگ وخموش است

در دیدۂ او آں ھمہ گفتار نہاں بود

واں عشق غم آلودہ' در آن نرگس شبرنگ

مرموز تر از تیرگی شامگھاں بود

من او نیم' آری' لبِ من این لبِ بیرنگ

دیری ست کہ باخندہ ئی از عشق تو نشگفت

اما بہ لب او ھمہ دم خندۂ جان بخش

مھتاب صفت' برگل شبنم زدہ می خفت

برمن منگر تاب نگاہِ تو ندارم

آنکس کہ تو می خواھیش از من بخدا مُرد

او در تن من بود و ندانم کہ بہ ناگاہ

چوں دید و چھا کرد و کجا رفت و چرا مُرد

من گوروِیم ، گورویم ، برتنِ گرمش

افسردگی و سردیٔ کافور نھادم

او مُردہ و در سینۂ من ایں دلِ بی مھر

سنگی ست کہ من بر سر آن گور نھادم

مندرجہ بالا نظموں کے وسیع کینوس اوران کے حقیقت پسندانہ اظہاروابلاغ سے آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ سیمیںؔ کا نظریہ شعری زندگی اورزندگی کے حقائق سے اپنی توانائیاں کشید کرتا ہے اوراس کے اغراض و مقاصد بھی انسانی زندگی کو بہتر سے بہتر بنانے کے علاوہ کچھ نہیں ۔ چنانچہ وہ اپنے مجموعے ''جائے پا'' کے دیباچے میں ان تخلیق کاروں اور ادیبوں کو جواُن سے ''سخن از دل بگو'' کی ہدایت کرتے ہیں اور جیب بُر' دلالہ' نغمہ روسپی' دندان مردہ جیسی نظمیں لکھنے کو'' کاردل'' کے دائرے سے باہر تصور کرتے اورایسے ادب کو'' زبانِ شعررا بابیان خشونت ھاوزشتی ھا آزردہ کردن و گوش اہل دل راازشنیدن ایں مطالب پوچ و بےارزش خستہ کردن'' کہتے ہیں بڑے واشگاف الفاظ میں بتاتی ہے کہ'' من ازمغازلات و معاشقات پیش پاافتادہ ومکرر کہ از بس شعراطی سالھاوقرنہادست بداماں زدہ اند...... وھنوز گوشھایٔ مشتاقان نشان از شنیدن وصف چشم و رخ وقامت یالذت وصل و محنت ھجرا شباع نشدہ و چشمہایٔ حریفشاں درعقب صحنہ ھایٔ مستی و بےخبری میدود...... دل بیزارم''۔

اسی دیباچے میں وہ خود جن ہنرمندوں کے گروہ میں شامل ہونا چاہتی ہیں ان کے متعلق کہتی ہیں ''آنہا ھستند کہ سعی می کنند باثر خود دراطوری جلوہ و تجسم دھند کہ در اجتماع موثر گردد و بعبارت دیگر میخواھند راھی صحیح و منطقی برائے ایجاد تحول در نظامی کہ موجب نارضائی آناں شدہ.......... در برابر اجتماع بکشاید۔ اینگونہ ھنرمنداں کہ بہتر است از آنہا بعنوان ''ھنر مندان موثر'' یاد کنیم .... با اتکا بہمیں اعتقاد و نظریہ است کہ آرزو می کنم در آیندہ بتوانم در ردیف ''ھنر مندان موثر'' قرار گیرم و ضمناً خوشحالم کہ قسمت مہمتر و جالبتر از آنچہ کہ تا کنوں بوجود آوردہ ام بیان دردھا و نارضائ مردم بودہ۔ و اعتراف می کنم کہ از ھنگامیکہ اشعار ناچیز خود را در معرض قضاوت عامہ قرار دادہ ام با تشویق ھنر شناساں و استقبال مردم بخصوص طبقۂ محروم و رنجیدہ مواجہ شدہ ام''۔

غرض سیمیںؔ کی ساری شاعری کے خصائص واوصاف کو نظر میں رکھا جائے تو کہنا پڑتا ہے کہ آیندہ کا ادبی موّرخ ان کو یقیناً ''ھنر مندان موثر'' کے باوقار زمرے میں شامل کریگا۔ یہی نہیں بلکہ میں تو یہ بھی کہنا چاہونگا کہ یہ ایک ھنرمند، بالغ نظر، باعلم، حسن پرست، حیات پرور، دل زدہ، انسان دوست، حق آشنا فنکارہ کی ایسی وسیع منظر اور پُر اثر شاعری ہے کہ نقد و نظر کے سکۂ رواں کی قیمت میں کتنی ہی کمی کیوں نہ آجائے اس شاعری کی قیمت میں کمی واقع نہ ہوگی۔

تمت

ناصر عباس نیر

ارسطو کے تنقیدی تصوّرات

ارسطو (۳۲۲-۳۸۴ ق م) کے بارے میں بلاخوف تردید یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اسی نے باضابطہ اور عالمانہ تنقید کا آغاز کیا۔ ارسطو سے پہلے شاعری کی ماہیت اور مقصد سے متعلق بعض اہم باتیں کہی جاچکی تھیں، بالخصوص ارسطو کے استاد افلاطون نے شاعری کے انسانی شخصیت اور سماج پر اثرات کو ایک باقاعدہ تھیوری کی صورت پیش کیا تھا اور اس ضمن میں کچھ ایسے سوالات اٹھائے تھے جو دائمی نوعیت کے تھے اور جن کی اہمیت آج بھی برقرار ہے۔ ارسطو نے ان سوالات پر ایک دوسرے زاویے سے نظر ڈالی۔ چنانچہ ان سوالات میں سے بعض کو نئے سرے سے مرتب کیا، بعض کو چیلنج کیا اور بعض نئے سوالات بھی قائم کیے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ ارسطو پہلا مفکر نقاد ہے جس نے نہ صرف فن تنقید کے بنیادی مسائل کا تعین کیا، بلکہ تنقید کے اس مخصوص مزاج کو بھی تشکیل دیا جس کی پیروی پہلے عرب مسلمانوں اور بعد ازاں اہل مغرب نے کی۔ ارسطو کے فلسفے کی طرح ارسطو کے تنقیدی تصورات کو کم وبیش دو ہزار برس تک مغرب میں وہی مرتبہ حاصل رہا جو مغرب میں کلیسا کو حاصل رہا ہے۔ یعنی ارسطو مستند اور مقدس سمجھا جاتا رہا، اسے تنقیدی نظر سے دیکھنے کے بجائے اس کی شرح وتعبیر کو روا سمجھا گیا، مغربی نشاۃ ثانیہ کے بعد ارسطو کے افکار پر تنقیدی اور تجزیاتی نگاہ ڈالی گئی۔

ارسطو افلاطون کا شاگرد تھا لیکن ثابت اس کا حریف ہوا۔ ارسطو نے بیس سال افلاطون کی اکادمی میں گزارے۔ وہ اٹھارہ سال کا تھا جب ایتھنز آیا اور افلاطون کی وفات تک (۳۴۷/۴۸ ق م) اس کے پاس اکادمی میں مقیم رہا۔ اس دوران میں ارسطو نے افلاطون سے سیکھا بھی اور اسے متاثر بھی کیا۔ افلاطون نے اسے ذہانت (The Intellect) کا لقب

دیا۔ اکادمی کے قیام کے زمانے ہی میں ارسطو افلاطون کی فکر پر اس درجہ حاوی ہوگیا اور اس ضمن میں افلاطون کا اتنا اعتماد حاصل کرنے میں کامیاب ہوگیا کہ وہ افلاطون کی کتابوں پر نظر ثانی میں اس کا ہاتھ بٹانے لگا اور اکادمی میں تدریس کے فرائض بھی انجام دینے لگا۔ غالباً اسی اعتماد نے ارسطو سے دو مختلف کام کروائے۔ پہلے ارسطو سے افلاطون کی طرز پر مکالمات لکھوائے اور بعد ازاں افلاطونیت کے متوازی اور مقابل ارسطوئیت استوار کرنے کی اسے جرأت دی۔ یوں اس ذہانت مجسم نے پہلے افلاطونیت کی روح کو سمجھا اور پھر اسے اپنی فکر کی راہ میں سنگ گراں خیال کیا۔ چناں چہ اسے عبور کرنا ضروری سمجھا۔

عام طور پر کہا گیا ہے کہ افلاطون سے ارسطو کے اختلافات کا آغاز اکادمی کی جانشینی کے مسئلے سے ہوا۔ افلاطون کی وفات کے بعد اکادمی کا سربراہ اسپوسیپوس (Speusipuss) بنا۔ جس کا ارسطو اور زینوکریٹس (Xenocrates) دونوں کو رنج تھا (گویا ارسطو خود کو افلاطون کا جانشیں سمجھتا تھا، ویسے اگر سمجھتا تھا تو کچھ ایسا غلط نہیں سمجھتا تھا) چنانچہ دونوں نے اکادمی سے ہی علیحدگی اختیار نہ کی، افلاطونیت کو بھی خیر باد کہہ دیا اس بات کی تائید میں اس حقیقت کا ذکر بھی کیا جاتا ہے کہ ارسطو نے اکادمی کی طرز پر ایتھنز میں ہی لی سی ام (Lyceum) قائم کیا۔ افلاطون سے ارسطو کے اختلافات کی یہ وجہ غلط ہی نہیں لغو بھی ہے۔ اوّل یہ کہ زینوکریٹس نے اکادمی سے علیحدگی کے باوجود افلاطونیت کو ہی آگے بڑھایا۔ ویسے زینو میں اس غیر معمولی صلاحیت کا فقدان تھا جو اسے افلاطونیت سے باغی بنا کر نئے فلسفیانہ نظام کی تشکیل کے قابل بناتی۔ وہ اوسط درجے کی ذہانت رکھتا تھا اور اس درجے کی ذہانت شرح وتعبیر اور تائید وتوثیق ہی میں کام آسکتی ہے تعمیر وتشکیل میں نہیں۔ یہ غیر معمولی صلاحیت ارسطو میں تھی۔ دراصل ارسطو کی ذہنی افتاد ہی افلاطون سے مختلف تھی۔ دونوں میں اگر کوئی چیز مشترک تھی تو وہ یہ کہ دونوں نابغے تھے اور کوئی نابغہ کسی دوسرے سے نابغے کا محض شارح بننے پر اکتفا نہیں کرتا۔ وہ ایک اپنا اور منفرد نظام فکر تشکیل ضرور دیتا ہے۔ ہر نابغے میں شدید قسم کی انفرادیت پسندی ہوتی ہے جو اکثر

بغاوت کی حدوں کو چھو لیتی ہے۔ لہٰذا ارسطو اگر اکادمی کا سربراہ نہیں بنا تو اچھا ہی ہوا۔ اگر بن جاتا تو وہ اکادمی کو لی سی ام بنا دیتا۔ افلاطونی نصاب کی جگہ ارسطوئی نصاب رائج کرتا اور اکادمی میں ریاضی کے اثر و رسوخ کو زائل کرتا اور حیاتیات کو اکادمی کے نصاب میں مرکزی اہمیت دیتا۔ اس طور افلاطونیت کے فروغ کو شدید دھچکا پہنچتا۔ ہر چند ارسطو کی ذہنی تشکیل میں افلاطون کا گہرا عمل دخل رہا ہے، مگر ارسطو کی شخصیت میں کچھ ایسے نفسیاتی اور موروثی عناصر تھے جنھیں افلاطونی فلسفہ اپنی ساری ماورائیت اور کلیت پسندی کے باوجود منقلب نہیں کر سکا۔ بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ یہی عناصر ارسطو کے نابغہ ذہن میں حل ہو کر افلاطونیت کا جواب بنے۔ ارسطو کا باپ نکوماکوس (Nicomachus) مقدونیہ کے بادشاہ امنتیاس دوم (Amyntas II) کے دربار میں شاہی طبیب تھا اور یہی منصب ارسطو کے دادا کو حاصل تھا۔ اس طرح طب اور حیاتیات سے دل چسپی اسے ورثے میں ملی ۔ ہر چند فقط موروثی عناصر کی مدد سے شخصیت کی انفرادیت کو واضح کرنا کچھ زیادہ کار آمد نہیں، مگر ارسطو کے ضمن میں یہ کار آمد ہے کہ ارسطو کی فکر اس کے موروثی عناصر کے حرکی کردار کی تائید کرتی ہے۔

افلاطون جو اہمیت ریاضی کو دیتا تھا وہی اہمیت ارسطو حیاتیات کو دیتا تھا۔ افلاطون ریاضی کو اپنے فلسفیانہ نظام میں خاص اہمیت دینے کے باوجود ایک بڑا ریاضی دان نہیں تھا۔ جس طرح کہ فیثاغورث تھا جب کہ ارسطو ایک بڑا ماہر حیاتیات تھا۔ ریاضی اور حیاتیات ہی دراصل افلاطون اور ارسطو کی فکری دنیاؤں میں خط فاصل کھینچتی ہیں۔ ریاضی ایک عالم تجرید ہے، یہ منفرد اور جداگانہ ہے ۔خود اپنے اور مطلق قوانین کا پابند ہے۔ ریاضی کا عالم خارجی قوانین کی پابندی نہیں کرتا مگر خارجی عالم کی تشریح و توجیہہ میں غیر معمولی مدد دیتا ہے ۔ریاضی کے قوانین مستقل ، غیر متغیر اور اٹل ہوتے ہیں۔ افلاطون نے حقیقت کا جو تصور پیش کیا ،اس میں امثال (Ideas) یا فارمز (Forms) کو بنیادی حیثیت دی گئی ہے اور امثال بھی ریاضیاتی کلیوں اور فارمولوں کی طرح ابدی،خود مکتفی، مطلق اور مستقل

ہیں ۔ہماری مادی دنیا ان کا عکس ہے مگر یہ خود مادی دنیا سے آزاد اور خود اپنے آپ میں قائم ہیں۔ افلاطون امثال کو اصل خیال کرتا تھا جن تک جدلیاتی منطق کے ذریعے پہنچا جا سکتا ہے۔

ریاضی کے برعکس حیاتیات عالم جسم کو اپنا موضوع بناتی ہے ۔عالم تجسیم یا مادی عالم بھی قوانین کا پابند ہے مگر یہ قوانین اس عالم کے اندر موجود اور کارفرما ہیں۔ افلاطون حقیقت کی دوئی، ظہور اور غیاب کا تصور رکھتا تھا ۔غیاب کو اصل اور ظہور کو اس کا عکس اور غیر حقیقی قرار دیتا تھا۔ چونکہ ظہور یا عالم مادی غیر حقیقی ہے اس لیے غیر اہم بھی ہے اور فلسفہ ایسی سنجیدہ سرگرمی اسے توجہ کا مرکز کیوں کر بنائے ۔ارسطو نے اس تصور حقیقت پر چوٹ کی اور کہا کہ غیاب یا امثال کو (مادی) اشیا سے اس درجہ الگ دکھایا گیا ہے کہ وہ ہمارے علم کا معروض نہیں بن سکتے اور یہ کہ ہم منفرد اور ٹھوس اشیا کا تجربہ کرتے ہیں، ایک تجرید اور جداگانہ طور پر موجود شے ان کی علت کیوں کر ہو سکتی ہے اور اگر کوئی غیاب یا اعیان ہیں بھی تو انھیں ٹھوس اشیا میں تلاش کرنا چاہیے ۔علاوہ بریں اگر اعیان موجود ہیں تو وہ ہماری دنیا یا ہمارے علم سے کوئی زندہ اور موثر رابطہ نہیں رکھتے۔

اگرچہ ارسطو نے افلاطون کے نظریہ امثال کو رد کرتے ہوئے ،امثال پہ خود افلاطون کی تنقید کو پیش نظر نہیں رکھا جو اس نے اپنی کتاب ''پارمنیدیس'' میں کی ہے (یہ تجزیہ ذات کی ایک قابل رشک مثال ہے) تاہم اس سے یہ معلوم ضرور ہوتا ہے کہ ارسطو نے افلاطون کی بنیادی فکر کو چیلنج کیا اور فلسفیانہ تحقیق کا موضوع اس عالم مادی کو قرار دیا جو ہم سب کے تجربے میں آتا ہے ۔ارسطو عمومی انسانی تجربے اور حس مشترک (Common Sense) کو اپنی منطق میں خصوصی اہمیت دیتا ہے۔

یہ کہنا غلط ہوگا کہ ارسطو کی پوری فکر افلاطونی فکر کی نقیض ہے ۔ارسطو نے افلاطون سے کچھ قبول کیا اور کچھ میں رد و بدل کیا اور بہت کچھ نیا پیش کیا۔ افلاطون کے نظریہ امثال کو رد کیا تو اس کا متبادل بھی پیش کیا۔ اس نے امثال کی جگہ Universals

اور Forms کو پیش کیا۔ Universal کو اس نے لسانی حوالے سے اسم معرفہ اور اسم صفت کے ذریعے واضح کیا۔ مثلاً علی، پاکستان، کے ٹو، اسم معرفہ ہے اور مخصوص ہے، جبکہ آدمی، پہاڑ، سرخ اور گول عمومی ہے اور صفت ہے ۔اسم معرفہ شے کے جوہر (Substance) کی طرف اشارہ کرتا ہے جب کہ آدمی اور بلی، نوع ہے اس لیے یونیورسل ہے ۔یونیورسل عمومی ہوتا ہے اور تنہا، از خود وجود نہیں رکھتا بلکہ کسی (Particurly) کی وجہ سے وجود رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ارسطو نے صراحت کی کہ ''اعیان'' (جسے وہ یونیورسل کا نام دیتا ہے) اشیا سے الگ نہیں ہے بل کہ اشیا ہیں تو وہ بھی ہیں اسی خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے اس نے کہا کہ ہم مادر اور صورت(Form) میں امتیاز کرسکتے ہیں۔ مثلاً تانبہ مادہ ہے اور مجسمہ صورت ہے ۔یوں صورت وہ حد ہے جو مادے کو قید کرتی ہے۔ مادوں کے اجزا صورت میں متحد ہوتے ہیں ۔صورت کے بغیر مادہ موجود تو ہے مگر وہ محض ایک امکان (Potential) ہے۔صورت مادے کے کسی ایک امکان کو مجسم کرتی ہے تانبے سے مجسمہ یا ظرف کچھ بھی بنایا جاسکتا ہے۔ارسطو کا اصرار ہے کہ ہم مختلف صورتوں(Form) کو مادے میں مقید دیکھ کر ان کا تصور کرتے ہیں۔

O

ارسطو کل وقتی فلسفی اور معلم تھا۔ اس نے انسانی زندگی ،سماج اور فطرت سے متعلق ہر اس موضوع پر لکھا جو اس عہد کے یونانی ذہن کی گرفت میں آسکتا تھا۔ اس کی کتابوں کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے۔ اس نے کچھ کتابیں عوام الناس کے لیے لکھیں اور باقی اپنے مدرسے کے طلبا کے لیے تصنیف کیں۔ پہلی قسم کی تمام کتابیں ضائع ہوگئیں اور تدریسی ضرورت کے تحت لکھی جانے والی کتب میں سے کچھ اہم کتابیں ہی محفوظ رہ سکی ہیں۔ پہلی صدی قبل مسیح کے اندرونیکس(Andronicus) نے ارسطو کے کام کو پانچ حصوں میں تقسیم کرکے مرتب اور شائع کیا۔ اس نے ارسطو کی کتابوں کو منطق یا Organon (چھ کتب) ،طبیعیات (پانچ کتابیں) مابعد الطبیعیات (چودہ کتابیں ہیں جو

طبعیات کے بعد بچ رہیں اور مرتب ہوئیں) اخلاقیات اور سیاسیات (چار کتابیں) اور فن خطابت اور شاعری (دو کتابیں) کے عنوانات سے شائع کیں۔ اس طور تو دیکھیں تو ارسطو کے مجموعی کام کے تناظر میں شاعری اور فن خطابت پر اس کا کام کچھ زیادہ نہیں۔ شاعری اور خطابت پر اس کے رسائل پڑھیں تو یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ اس نے منطق، سیاست، اخلاقیات اور طبعیات کے معاملے میں شاعری کو کم اہمیت دی ۔ بوطیقا نہ صرف نوٹس کی شکل میں ہم تک پہنچی ہے بلکہ یہ اس نظم و ربط سے بھی محروم ہے جو ارسطو کی دوسری کتابوں میں موجود ہے ۔ ممکن ہے یہ کوئی ابتدائی مسودہ ہو، ارسطو نے مکمل کیا ہو مگر وہ ہم تک نہیں پہنچ سکا۔ بوطیقا نہ مفصل ہے نہ مکمل ہے کئی اہم باتوں کی طرف محض اشارے کیے گئے ہیں اور کئی ضروری نکات پر گفتگو ادھوری چھوڑ دی گئی ہے۔ اس کے باوجود یہ ایک عہد آفریں کتاب ہے۔ مغربی اور مشرقی تنقید نے جتنے اثرات اس کتاب سے قبول کیے اور جتنے مباحث کو اس کتاب نے جنم دیا، کوئی دوسری کتاب ویسے اثرات اور مباحث کا محرک ثابت نہیں ہوسکی۔ یہ پہلی کتاب ہے جس میں تنقید کا عالمانہ اسلوب برتا گیا ہے ۔ ارسطو پہلا آدمی ہے جس نے ایک پروفیسر کی طرح لکھا۔ اس کے خیالات منظم اور اس کے مباحث عنوانات میں منقسم ہیں۔ بہ قول برٹرینڈ رسل وہ ایک پیشہ ور استاد ہے نہ کہ ایک فیض یافتہ پیغمبر۔ رسل کے ذہن میں غالباً افلاطون ہے جس کا لہجہ شاعرانہ اور پیغمبرانہ ہے۔ جی ایم اے گروپ (G.M.A.Group) نے اس کی تائید میں کہا ہے کہ ارسطو شاعرانہ احساس سے محروم ہے، وہ شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے کسی مسرت اور ولولے کا اظہار نہیں کرتا۔ افلاطون شاعری کے خلاف شاعرانہ زبان میں لکھتا ہے ۔ کیا اس کا یہ مطلب لیا جاسکتا ہے کہ تنقیدی اسلوب کے اعتبار سے افلاطون کامیاب اور ارسطو ناکام ہے؟ اور تنقیدی نظریات کے حوالے سے ارسطو کامیاب اور افلاطون ناکام ہے؟ اصل یہ ہے کہ افلاطون کے یہاں فلسفی اور شاعر کے درمیان کشمکش ہے۔ افلاطونی فلسفہ شاعری کے لیے کوئی ہمدردی نہیں رکھتا۔ افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے تو شاعر کی جلاوطنی کا حکم نامہ

جاری کر دیا مگر اپنے اندر سے شاعر کو نہ نکال سکا۔ اس کے اندر کا شاعر فلسفی کے بھیس میں شاعری اور شاعر کے خلاف فلسفیانہ موشگافیاں کرتا رہا۔ جب کہ ارسطو کے اندر اس نوع کی کوئی کشمکش نہیں تھی۔ چناں چہ وہ ہر شے کی حدود، مقام اور قدر ایک غیر جانبدار فلسفی کے طور پر دیکھنے کا اہل تھا۔ ارسطو کے عالمانہ اسلوب کو دیکھ کر اس پر شاعرانہ احساس سے محرومی کی جو چوٹ کی گئی ہے وہ کج فہمی ہے اور افلاطون اور ارسطو کو ہر معاملے میں بھڑانے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ارسطو چوں کہ شاعری کو ایک معروض سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ اس لیے وہ جذباتی ہونے کی بجائے تجزیاتی طرز فکر اپناتا ہے اور اپنے اور معروض کے درمیان اس موزوں فاصلے کو قائم رکھتا ہے جس کی عدم موجودگی نقاد کی شخصی کیفیات کی راہ کھول دیتی ہے۔ ارسطو اپنے تنقیدی تصورات میں افلاطون سے متاثر بھی ہے اور گریزاں بھی۔ کہیں ارسطو نے افلاطون کے تنقیدی تصورات کو قبول کیا ہے کہیں ان میں توسیع کی ہے اور اکثر انھیں رد کیا ہے۔ یوں ارسطو کے بیشتر تنقیدی نظریات کا تناظر شاعری پر افلاطونی تنقید ہے تاہم ارسطو نے کچھ نئے نظریات قائم کر کے ایک نیا تنقیدی تناظر بھی تشکیل دیا (تفصیل آگے آئے گی)۔

ارسطو نے اپنے تنقیدی تصورات پیش کرتے ہوئے جہاں افلاطونی اعتراضات کو ملحوظ رکھا وہاں یونانی ڈرامے (بالخصوص المیے) کو بھی پیش نظر رکھا۔ جہاں ارسطو افلاطونی اعتراضات کا جواب دیتا ہے، وہاں وہ شاعری کے نظری مباحث اٹھاتا ہے اور جہاں وہ یونانی ڈرامے کا مطالعہ کرتا ہے، وہاں عملی تنقید کی مثالیں پیش کرتا ہے۔ تاہم ارسطو کے یہاں تنقید کی نظری اور عملی صورتیں عمومی طور پر یک جا ہیں۔ اپنے ہر نظری مبحث کی تائید میں فلسفیانہ دلائل کے ساتھ ڈرامے اور شاعری سے متعلقہ ٹکڑوں کو بھی پیش کرتا ہے۔ اس طرح ارسطو تنقید کی اصول سازی میں ایک سائنسی رویہ اختیار کرتا ہے اور جب وہ اصول قائم کر لیتا ہے تو پھر ان کا اطلاق بھی کرتا ہے اور ان کی روشنی میں بعض فن پاروں کے فنی نقائص کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔

ارسطو کی تنقیدات کو نظریہ کہاجائے یا تصور؟ یہ ایک اہم سوال ہے ۔ نظریے (تھیوری) کی موجودہ تعریف کی روشنی میں تو ارسطو کے خیالات کو نظریہ نہیں کہاجاسکتا۔ ارسطو بوطیقا میں اپنے مقدمات کو منطق کے ان اصولوں کی روشنی میں ثابت کرتا ہے جوخود ارسطو نے قائم کیے۔

ارسطو کے تنقیدی تصورات کے تین زمرے بنائے جاسکتے ہیں ۔شاعری کی ماہیت، شاعری کا مقصد اور شاعری اور نثر کا فرق۔ واضح رہے کہ ارسطو شاعری سے مراد بالعموم ڈراما اور ڈرامے میں بالخصوص المیہ مراد لیتا ہے۔ ہر چند اس نے رزمیے اور طربیے پر بھی چند باتیں کہی ہیں لیکن سرسری ہیں۔

شاعری کی ماہیت کے ضمن میں ارسطو تین سوالات قائم کرتا ہے ۔اوّل یہ کہ شاعری کیا ہے ؟ دوم شاعری کا دیگر اصناف اور علوم سے رشتہ کیا ہے؟ سوم شاعری کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ یوں وہ شاعری پر وجودیاتی، نوعی اور سائنسی زاویے سے روشنی ڈالتا ہے ۔ شاعری کیا ہے؟ کے جواب میں ارسطو افلاطون کی کہی بات کو دہراتا ہے۔ یہ کہ شاعری نقل ہے ۔ ارسطو اسے اصول موضوعہ (Primissis) بناتا ہے اور شاعری کی ماہیت سے متعلق تمام سوالات کا جواب اسی اصول کی روشنی میں متعین کرتا ہے۔

افلاطون نے نقل (Mimesis) کو اوّل اوّل بیانیہ اسلوب کے مفہوم میں برتا۔ اس نے بیانیے کے دو طریقوں کی نشان دہی کی ۔ ایک یہ کہ جب شاعر، ڈرامے اور رزمیے کا شاعر، کسی کردار کی زبان بولتا ہے ۔اسے اس نے Impersonation یا Mimesis کا نام دیا۔ دوسرا یہ کہ جب شاعر کسی واقعے یاصورت حال کو بیان کرتا ہے ۔اسے اس نے واقعہ نگاری یاDigesis کہا۔ آگے چل کر افلاطون نے نقل کو جذباتی تماثل (Sympatheia) کے مفہوم میں لیا کہ ناظر یا قاری شاعری میں پیش کی گئی صورت حال سے جذباتی ہم آہنگی قائم کرلیتا ہے۔یعنی شاعرانہ صورت حال کی نقل کرتا ہے اور بعد ازاں افلاطون نے نقل کو فلسفیانہ مفہوم میں استعمال کیا اور شاعری کی تمام قسموں کو

مادی اور حسی زندگی کی نقل قرار دیا اور اسی بنا پر شاعری کو مردود بھی قرار دیا کہ یہ حسی زندگی کی نقل کر کے حقیقت سے دو درجے دور ہو جاتی ہے۔ افلاطون کے بیشتر شارحین نے نقل کے اس آخری مفہوم پر صاد کیا ہے اور تمام آرٹ کو نقل کہا ہے۔

ارسطو نقل کے یہ تینوں مطالب قبول کرتا ہے۔ مگر کہیں ان میں وسعت اور کہیں ترامیم کرتا ہے اور افلاطون نے شاعری کو نقل کہہ کر شاعری کی جو تحقیر کی تھی اس کا جواب بھی وہ نقل کے ایک دوسرے مفہوم کو پیش کر کے دیتا ہے۔

ارسطو شاعری اور پھر دیگر فنون جیسے مصوری اور موسیقی کو نقل کہتا ہے۔ اس کے خیال میں فنون اور پھر ان کی اصناف میں فرق نقل کے موضوع، ذرائع اور طریق نقل (یا اسلوب) سے پیدا ہوتا ہے مثلاً مصوری کی نقل کا ذریعہ رنگ، موسیقی کا صوت، رقص کا آہنگ ہے اور شاعری کے ذرائع آہنگ، موسیقی اور بحر ہیں۔ اور شاعری کی اصناف میں فرق کی توجیہہ اس نے یہ کی ہے:

" They differ in three ways. They imitate different things , or imitate them by different means, or in a different manner.

شاعری کی اصناف، المیہ، رزمیہ، طربیہ تین طرح سے مختلف ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ وہ مختلف چیزوں کی نقل کرتی ہیں۔ دوم یہ کہ ان کے نقل کے ذرائع مختلف ہیں اور سوم یہ کہ ان کے نقل کا طریقہ مختلف ہے۔

اس بات کی وضاحت میں وہ یہ کہتا ہے کہ المیہ طربیے سے اس لیے مختلف ہے کہ دونوں کا موضوع مختلف ہے۔ المیے میں برتر آدمی کی نقل کی جاتی ہے اور طربیے میں کم تر آدمی کی۔ طریقے یا اسلوب کے فرق سے بھی اصناف میں فرق پیدا ہوتا ہے۔ ارسطو نے کہا ہے کہ ایک ہی موضوع کو کئی طریقوں سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ کبھی شاعر واحد متکلم میں کہانی بیان کرتا ہے اور کبھی کسی دوسرے شخص کا بہروپ بھر کر، یہ دراصل وہی فرق ہے جو

افلاطون نے بیانیے کی دو صورتوں .... نقل اور واقعہ نگاری .... میں کیا تھا۔

ارسطو نے فنون اور ان کی اصناف میں فرق کے جن تین پیمانوں .... موضوع، ذریعہ اور طریقہ .... کا ذکر کیا ہے۔ وہ محدود سطح پر ہی کار آمد ہے۔ان میں سے ذریعہ (میڈیم) سب سے اہم اور قابل اعتبار ہے۔ مثلاً شاعری اور مصوری کا بڑا فرق دونوں کا میڈیم ہے۔ایک کا میڈیم لفظ دوسری کا رنگ ہے، جب کہ موضوع اور طریقے سے اصناف کے فرق پر مکمل روشنی نہیں پڑتی۔ ارسطو نے المیے اور طربیے میں موضوع کے جس فرق (برتر اور کم تر آدمی) کی نشان دہی کی ہے۔ وہ بڑی حد تک من مانا (arbitrary) ہے۔ برتر اور کم تر آدمی کا فرق اخلاقی نوعیت کا بھی ہوسکتا ہے اور سماجی، طبقاتی بھی! کیا طبقاتی پیمانے پر ایک کم تر آدمی المیے کا مرکزی کردار نہیں ہوسکتا؟ ارسطو کے سامنے جو یونانی ڈراما تھا، اس میں المیے کا ہیرو واقعی طبقہ اشرافیہ سے متعلق ہوتا تھا۔اس لیے یہ اضافی (Relative) ہے۔اسی طرح ایک ہی صنف میں (رزمیے، المیے، حتی کہ ناول،افسانے میں بھی) واحد متکلم اور واحد غائب کے صیغوں میں یا دونوں کو ملا کر کہانی بیان کی جاسکتی ہے۔

افلاطون نے شاعری کو نقل قرار دے کر اس پر حقیقت سے دو درجے دور ہونے کا الزام رکھا تھا اور پھر اسی بنیاد پر اس کی مذمت کی تھی۔ارسطو اس اعتراض کو رد کرتا ہے اور اس ضمن میں یہ دلیلیں لاتا ہے۔

> " Imitation is natural to man from childhood, he differs from the other animals in that he is the most imitaive ..... next imitation and melody and rhythom are ours by native."

[آدمی میں بچپن سے ہی نقل کا ملکہ ہوتا ہے۔ آدمی کا دوسرے جانوروں سے امتیاز یہی ہے کہ وہ سب سے بڑا نقال ہے۔مزید یہ

کہ نقل، سُر اور آہنگ ہماری فطرت کا حصہ ہیں۔]

بظاہر یہ عجیب لگتا ہے کہ افلاطون کا اعتراض فلسفیانہ تھا مگر ارسطو نے اس کا جواب نفسیاتی حوالے سے دیا۔ افلاطون نے کہا کہ صرف فلسفہ حقیقت تک پہنچ سکتا ہے۔ شاعری کے بس کا یہ روگ نہیں۔ ارسطو شاعری کی اس بے بسی اور نارسائی کا دفاع کرنے کی بجائے شاعری سے انسان کی نفسیاتی اور فطری وابستگی کا ذکر کرتا ہے۔ لیکن غور کریں تو ارسطو نے افلاطون کے اعتراض کا ٹھیک ٹھیک جواب دیا۔ ارسطو حقیقت کا وہ تصور نہیں رکھتا تھا جو افلاطون کو عزیز تھا۔ افلاطون حقیقت کو امثال یا اعیان کا نام دیتا ہے۔ وہ مادی اور حسی دنیا سے باہر اور ماورا تلاش کرتا ہے جب کہ ارسطو حقیقت کو مادی اور حسی دنیا کے اندر ڈھونڈتا ہے۔ لہذا وہ شاعری کا جواز انسانی فطرت میں دیکھتا ہے۔ یعنی شاعری اس کی نقل ہے تو نقل کا مادہ انسان میں طبعی طور پر موجود ہے اور نقل ایک ایسی صفت ہے جو انسان کو دوسرے جانوروں پر فوقیت اور شرف عطا کرتی ہے۔ گویا یہ بنیادی اور اہم ترین انسانی صفت ہے۔ انسان اور جانور میں بڑا فرق یہ بھی ہے کہ انسان میں سیکھنے کی صلاحیت زیادہ ہے اور سیکھنے کی صلاحیت ارسطو کے خیال میں نقل کو بروئے کار لاتی ہے۔ بچہ بڑوں کی نقل کر کے زبان اور اطوار سیکھتا ہے، بلکہ پورا انسانی کلچر نقل کے ذریعے تشکیل پاتا اور پھیلتا ہے۔ صاف ظاہر ہے ارسطو یہاں انسانی فطرت کو راست فطرت قرار دے رہا ہے کہ جو صفت یا صلاحیت فطرت میں موجود ہے، وہ لازماً اچھی ہے۔ غنائیت اور آہنگ سے لطف اندوز ہونے کا ملکہ بھی فطری ہے۔ اس لیے شاعری غنائی فن ہونے کی بنا پر انسان کی ''راست فطرت'' کا لازمہ ہے۔

ارسطو کا یہ کہنا تو بجا کہ نقل ایک لازمی اور فطری انسانی صلاحیت ہے اور یہ بھی تسلیم کہ یہ سیکھنے کا ذریعہ ہے مگر کیا شاعری کا تخلیقی عمل نقل کے فطری ملکے کا مرہون ہے؟ اگر ارسطو کی دلیل کو درست مان لیا جائے تو پھر ہر آدمی کو شاعر ہونا چاہیے کہ نقل کا مادہ ہر آدمی میں ہے، جب کہ حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ شاعری نقل کی نہیں

امتزاج اور ترکیب کی اس صلاحیت کی مرہون ہے جو سب میں نہیں ہوتی۔ (اگر ہوتی ہے تو اس کا درجہ مختلف لوگوں میں مختلف ہوتا ہے) ساری گڑ بڑ شاعری کو نقل تسلیم کرنے کی وجہ سے ہے۔ نامعلوم ارسطو نے شاعری کو نقل قرار دینے کے افلاطونی نظریے کو چیلنج کیوں نہیں کیا۔ یہ نظریہ Impersonation اور Sympatheia کی حد تک تو درست لگتا ہے کہ ڈراما نگار مختلف کرداروں کی نقل کرتا ہے اور ناظر ڈرامائی صورت حال کی جذباتی نقل کے تجربے سے بھی گزر سکتا ہے مگر جب اسے تمام فنون کے اصل الاصول کے طور پر پیش کیا جاتا ہے تو اس کی ناکامی کو چھپانا مشکل ہو جاتا ہے۔ مصوری، شاعری، موسیقی کی کئی صورتیں نقل نہیں، ایک نئی اختراع ہوتی ہیں جن کی کوئی مثال پہلے موجود نہیں ہوتی۔ دیکھا جائے تو فنون کو نقل قرار دینے کا تصور فلسفیانہ نہیں، بشریاتی نوعیت کا ہے۔ (یہ اور بات ہے کہ اسے فلسفیانہ بنانے کی کوشش کی گئی) ہر قدیم ثقافت میں کچھ رسوم ہوتی تھیں جن کے پیچھے اس ثقافت کا زندگی یا فطرت سے متعلق وژن کارفرما ہوتا تھا یا کوئی سچائی موجود ہوتی تھی (بشریات ان کا مطالعہ کرتی ہے) اور ہر رسم (Rite) کی بنیاد بالعموم کسی واقعے پہ ہوتی تھی۔ رسم دراصل اس واقعے کی نقل ہوتی تھی اور ابتدائی ڈراما انہی رسوم کی نقل تھا۔ بلکہ بہت سی رسوم اور ڈراموں میں فرق کرنا مشکل ہے۔

افلاطون اور ارسطو دونوں نے جب آرٹ کو نقل کہا تو ان کے سامنے وہ یونانی ڈرامے تھے، جو بڑی حد تک یونانی کلچر کی رسوم کی نقل تھے یا ایسا تاثر دیتے تھے۔ گویا انہوں نے کہا کہ جس طرح رسم کسی اصل واقعہ کی نقل کرتی ہے، شاعری بھی اصل دنیا کی نقل کرتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ جو رشتہ واقعے اور اس کی نقل رسم میں ہے اور اس رشتے کے جو مضمرات ہیں وہی رشتہ اور مضمرات شاعری اور دنیا کے ضمن میں ہیں۔ مثلاً رسم اپنے ماخذ واقعے کے اس پیٹرن کی نقل کرتی ہے جو بحران اور اس کے حل سے عبارت ہوتا ہے یعنی کوئی بحران جنم لیتا اور پھر اس کا حل تلاش کیا جاتا ہے۔ طوفان آتا ہے تو کشتی بنائی جاتی ہے۔ کوئی آفت ارضی و سماوی نازل ہوتی ہے (جو بحران ہے) تو انسانی یا حیوانی

قربانی پیش کی جاتی ہے۔ (جو حل ہے)

بقول ایرک گینز (Eric Gans)

"The institution of art constitutes an intermediacy third term between the minimal institution of language and the maximal one of ritual and language and ritual are each in their own way coercive."

نقل یا Mimesis کی اصطلاح ہومر اور ہسڈ کے یہاں نہیں ملتی۔ یہ طے کرنا محال ہے کہ سب سے پہلے کب اور کس نے اسے برتا۔ تاہم گمان غالب ہے کہ اسے دایونی سس پوجا کے ضمن میں اوّل اوّل برتا گیا ہوگا۔ دایونی سس یونانیوں کا شراب اور زراعت کا دیوتا ہے۔ ہر سال موسم بہار میں جس کی ولادت نو کا جشن منایا جاتا تھا اور وہاں جو رسوم ادا کی جاتی تھیں، انھیں نقل کہا گیا اور ان رسوم میں رقص، موسیقی اور گانا شامل تھے۔ یونانی ڈرامے کا ماخذ یہی رسوم ہیں۔ یونان کے عظیم ڈراما نگاروں نے دایونی سس جشن کے ڈرامے لکھے۔ ۵ ویں صدی ق م میں یہ اصطلاح فلسفے میں داخل ہوئی۔ دیموکرائی تس نے اس سے مراد فطرت کے فلسفے کی نقل مراد لیا گویا آرٹ فطرت کی نقل کرتا ہے۔

"In weaving we imitate spider in building the swallow in singing the swan or nightingale."

جب کہ سقراط، افلاطون اور ارسطو نے مائی می سس سے مراد اشیا کو ظاہر کی نقل کہا۔ آنے والی صدیوں میں (سوائے انیسویں اور بیسویں صدی کے) آرٹ کی یہی تھیوری رائج رہی۔ ارسطو نے آگے چل کر (نقل کے ذریعے) سیکھنے کے عمل کو مسرت بخش قرار دیا ہے۔ یہ ایک اہم نکتہ ہے۔ ارسطو کہتا ہے کہ جب ہم چیزوں کی نقل دیکھتے ہیں تو

ہمیں مسرت ہوتی ہے۔ یہ مسرت دراصل سیکھنے کے علم کی ہوتی ہے ۔ ہم نقل کے ذریعے شے کا علم حاصل کرتے ہیں؟ نقل اور نقل کی جانے والی شے کے درمیان رشتے کو دریافت کرتے ہیں۔ یہ دریافت کی خوشی نیم خود مختار ہے یعنی نقل کا موضوع شے اگر بدصورت یا تکلیف دہ ہو تب بھی ہمیں خوشی ملے گی ۔ اس نکتے کی مدد سے ارسطو نے حقیقت طبعی اور حقیقت تخیلی میں فرق کیا ہے اور واضح کیا ہے کہ حقیقت طبعی اور حقیقت تخیلی سے متعلق ہمارا تاثر یا ردعمل ایک جیسا نہیں ہوتا ۔ یعنی حقیقت تخیلی کے مشاہدے میں اس تاثر کی نقل نہیں کی جاتی ہے جو حقیقت طبعی کے ضمن میں ہم پہ طاری ہوا تھا۔ حقیقت طبعی ہمارے لیے ناگوار ہوسکتی ہے مگر اس کی نقل ہمارے لیے خوش گوار، مثلاً کسی خستہ و پامال شخص کی جب ہم تصویر دیکھتے ہیں تو ہمارا احساس اس شخص کی بجائے اس کی تصویر (نقل) سے بندھ جاتا ہے اور ہم اس شخص سے ہمدردی کرنے سے زیادہ مصورانہ صناعی میں کھو جاتے ہیں ۔اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ شخص (یا حقیقت طبعی) ہمارے احساس سے یکسر محو ہوجاتا ہے ۔ وہ احساس میں موجود رہتا ہے مگر اب آزادانہ طور پر نہیں (جس طرح وہ حقیقت طبعی ہونے کی حالت میں تھا) تصویر کے ساتھ رشتے کی صورت موجود ہوتا ہے ۔ یہاں ایک اہم سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر ادب یہی کچھ ہے تو پھر یہ کبھی سماجی انقلاب کا ذریعہ نہیں بن سکتا کہ سماج کو بدلنے کے لیے سماجی حقیقی صورت حال کا تجزیاتی ادراک ضروری ہے اور ادب میں یہ حقیقت فاصلے پر یا ایک منقلب صورت میں ہوتی ہے۔ ساختیاتی مارکسیوں نے بھی اس بات کو قبول کیا ہے۔ ارسطو کا اصرار ہے کہ اس رشتے (جو نقل اور مماثلث کا ہے) کی دریافت سے ہمیں خوشی ملتی ہے ۔

واضح رہے کہ ارسطو نے اسے دریافت یا علم کی خوشی کہا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا یہ وہی مسرت ہے جو آرٹ کا خاصا ہے اور جسے جمالیاتی مسرت کہا جاتا ہے؟ یونانی ذہن جمالیاتی مسرت کی فلسفیانہ تعبیر کی طرف ملتفت نہیں ہوا تھا۔ تاہم ارسطو کے ذہن کے کسی گوشے میں جمالیات کا تصور موجود تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ ارسطو اسے ٹھیک طرح سے

نشان زد نہیں کر سکا۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ جب ہم حقیقت طبعی اور حقیقت تخیلی میں ربط دریافت نہ کر سکیں (یا ربط موجود نہ ہو) تو ہمیں خوشی پھر بھی ہوگی مگر اب دریافت کی نہیں، صناعی (Workmanship) کے علم کا نتیجہ ہوگی۔ ارسطو نے دریافت کی خوشی کے مقابلے میں اسے کوئی اہمیت نہ دی۔ حالاں کہ یہی جمالیاتی مسرت ہے جو خود مختار ہے (دریافت کی خوشی نیم خود مختار ہے) موضوع کی بجائے آرٹ کی ہیئت کی مرہون ہوتی ہے۔ کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ ارسطو نقل کو آرٹ کا اصل الاصول قرار دینے پر مصر رہا اور اس لیے رہا کہ ایک طرف اس کا سائنسی ذہن طبعی حقیقت سے یکسر جدا اور آزاد تخیلی حقیقت کے ادراک پر مائل نہیں تھا اور دوسری طرف ماخذ واقعے (Onginal Source) سے جدا تصور نہیں کرتا تھا۔

ارسطو نے شاعری کی ماہیت کے تجزیے میں شاعری کی اصناف اور شاعری اور تاریخ کے فرق و امتیاز پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ شاعری کی اصناف میں المیے، طربیے اور رزمیے کے فرق کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ارسطو کا اصل منشا المیے کی نوعیت، اجزائے ترکیبی اور اس کے مقصد کی وضاحت ہے اور وہ اس کے لیے طربیے اور رزمیے سے المیے کا تقابل کرتا ہے۔ اس تقابل میں وہ المیے کو ہر اعتبار سے طربیے پر فوقیت دیتا ہے اور بیشتر مقامات پر المیے کو رزمیے سے برتر قرار دیتا ہے۔

ارسطو نے شاعری (اور یہاں وہ شاعری سے مراد المیہ اور رزمیہ لیتا ہے) اور تاریخ کے رشتے کو بھی موضوع بنایا ہے۔ اس موضوع کو چھیڑنے کی دو وجہیں سمجھ میں آتی ہیں۔ پہلی یہ کہ بیشتر رزمیوں اور المیوں میں تاریخی یا نیم تاریخی اشخاص اور واقعات کو کام میں لایا جاتا ہے۔ سوفوکلیس، یوری پیڈیز اور ہومر کے قصوں کے افراد اور انھیں پیش آنے والے واقعات تاریخی یا نیم تاریخی ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ارسطو سے پہلے یونان میں تاریخ نگاری (Historiography) کا جو رجحان تھا اس میں تاریخ کو روایات اور اساطیر سے الگ کرنے پر زور دیا جا رہا تھا۔ تاریخ کو اس اسرار سے آزاد کرنے کی کوشش کی

جا رہی تھی جو روایات و اساطیر کا پھیلایا ہوا تھا اور تاریخ کو سائنس کی طرح معروضی انداز میں لکھنے کو احسن خیال کیا جا رہا تھا۔ روایات اور اساطیر سے وابستہ ''اسرار'' شاعری میں بھی موجود تھا۔ اس طور تاریخ اور شاعری میں بھی ایک گونہ کشمکش وجود میں آ گئی تھی ۔ یہ دو وجہیں ارسطو کے ذہن میں رہی ہوں گی ۔اس طرح شاعری اور فلسفے کی وہ کشمکش بھی ارسطو کے ذہن میں تھی جسے افلاطون نے خاص اہمیت دی تھی ۔

ارسطو کے قاری کو یہ بات خاصی پریشان کرتی ہے کہ وہ جہاں بھی تقابل کرتا، ناانصافی سے کام لیتا ہے ۔ ایک کو برتر ثابت کرنے کی دھن میں دوسرے پر سرسری نظر ڈالتا ہے ۔ یہ تقابل خواہ المیے اور طربیے میں ہو یا شاعری اور تاریخ میں۔ تاہم ارسطو نے شاعری اور تاریخ کے تعلق میں جو چند باتیں لکھی ہیں، وہ یکسر غیر اہم نہیں ہیں۔

ارسطو کے خیال میں المیے اور تاریخ میں محض یہ فرق نہیں کہ المیہ منظوم ہوتا ہے اور تاریخ منثور پیرایہ بیان کا یہ فرق حتمی نہیں ہے ۔ ہیروڈوٹس اگر نظم میں وہ سب لکھتا جو اس نے نثر میں لکھا ہے وہ پھر بھی شاعری نہ بن پاتا ،تاریخ ہی رہتا دونوں میں اصل فرق یہ ہے:

" The historion relates what happened,

the poet what might happon."

[مورخ اسے بیان کرتا ہے جو واقع ہو چکا ہے اور شاعر اسے پیش

کرتا ہے جو واقع ہوسکتا ہے۔'']

رزمیے اور تاریخ کے باہمی رشتے کے حوالے سے ارسطو نے یہ لکھا ہے کہ تاریخ ایک عہد سے متعلق رہتی ہے اور رزمیہ ایک عمل ہے ۔ تاریخ ایک عہد کے واقعات کو پیش کرتی ہے ۔خواہ ان میں ربط کتنا ہی کمزور ہو یا بالکل نہ ہو۔ ارسطو یہاں المیے اور رزمیے کو تاریخ سے برتر قرار دے رہا ہے ۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ رزمیہ نگار تاریخی ساخت کو بروئے کار لاتا ہے اور المیے میں تاریخی واقعات ناظر کو قائل کرنے والے اور حقیقت کا تاثر قائم کرنے میں زیادہ کارگر ثابت ہوتے ہیں۔ ان واقعات کے مقابلے میں جو کبھی پیش آئے

ہوں یا جن کا ناظر کو علم نہ ہو۔

ارسطو کے ان خیالات سے سمجھنا چنداں مشکل نہیں کہ ارسطو نے شاعری اور تاریخ کے رشتے پر اس عالمانہ سنجیدگی سے نہیں لکھا جو اس کی دیگر تحریروں میں موجود ہے اور جس کی وجہ سے وہ دنیا کا ایک بڑا فلسفی اور سائنس دان ہے ۔ارسطو نے نہ صرف شاعری میں تاریخ کی کارفرمائی کا گہرا تجزیہ پیش کیا بلکہ تاریخ سے متعلق بھی اس بصیرت سے شناسائی کا مظاہرہ نہیں کیا، جو ہیروڈوٹس (۴۸۴-۴۴۵ق م) اور تھیوڈیڈیس (۴۶۰-۴۰۰ ق م) نے عام کی تھی۔

یہ سامنے کی بات ہے کہ تاریخ ماضی کا بیانیہ ہے۔ مگر یہ اس طرح کا بیانیہ نہیں جس طرح کہ ارسطو نے لکھا ہے ۔ارسطو کا اعتراض ہے کہ تاریخ کے بیانیے میں کوئی باہمی ربط (Common end in view) نہیں ہوتا جو ارسطو کو رزمیے میں نظر آتا ہے ۔ ارسطو نے ایتھنز کے تھیوسی دیدلیس کو شاید بالکل نہیں پڑھا یا اسے اہمیت نہیں دی ۔ تھیوسی دیدس نے History of peloponessian war میں سپارٹا اور ایتھنز کی جنگ (جو ۴۳۱-۴۱۰ ق م میں ہوئی) کا حال لکھا ہے اور جنگ کے واقعات منتشر ،غیر مربوط حالت میں پیش نہیں کیے بلکہ ان واقعات کے پس پردہ اس علت کو پیش کیا (اور اس کا تجزیہ کیا ہے) جو نہ صرف واقعات کو مربوط کرتی ہے بلکہ جو انسانی فطرت اور سماج کی بعض بنیادی سچائیوں پر روشنی بھی ڈالتی ہے ۔تھیوس دیدس نے تاریخ سے متعلق اپنا نقطہ نظر بھی پیش کیا جس کا ذکر بے محل نہیں:

> "If It (history) be judged useful by those inquirers who desir an extant knowledge of the past as an aid to the interpretation of the futhere which in the course of human things must resemble if it does not

reflect it,I shall be content I have written my work not as an essay which is to win the applause of the moment but as a possession for all time."

[اگر اسے (تاریخ کو) کو وہ لوگ مفید قرار دیں جو ماضی کا وسیع علم چاہتے ہیں تا کہ وہ مستقبل کی تعبیر میں اس علم سے مدد لے سکیں۔ یہ ماضی مستقبل کی عکاسی نہ بھی کرے تو اس کے مماثل ضرور ہو، تو میں مطمئن ہو جاؤں گا۔ میں نے تاریخ کو وقتی مقبولیت کی خاطر نہیں تمام زمانوں کی ملکیت کے طور پر لکھا ہے]

گویا تھیوسی دیدیس کا نقطہ نظر ہے کہ تاریخ محض ایک عہد کے چنیدہ واقعات کا سادہ اور سطحی بیانیہ نہیں۔ تاریخ اپنے تجزیاتی عمل اور مخفی وجوہ کی دریافت کی کوشش سے عمومی اور آفاقی صداقتوں کو پیش کر سکتی ہے۔ یعنی تاریخی بیانیے میں بنیادی تاریخی عمل اور عمومی انسانی صورت حال کو منکشف کیا جا سکتا ہے اور ایک عہد کی تاریخ انسانی فطرت کی ان سچائیوں کو پیش کرنے پر قادر ہو سکتی ہے جو دوسرے زمانوں میں بھی ظاہر ہو سکتی ہیں۔ یوں تاریخ میں بھی امکانیت یا Probability ہوتی ہے جسے ارسطو صرف شاعری سے مخصوص کرتا ہے۔ تاہم ارسطو نے شاعری کے اس امتیاز کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کیا کہ یہ امکانات کو پیش کرتی ہے اور یہ امکانات اس وقت زیادہ موثر اور قاری کے لیے قابل قبول ہوتے ہیں جب یہ تاریخی واقعات سے وابستہ ہوں۔ یہاں بھی ارسطو شاعری کی نقل کو اس ماخذ واقعے سے وابستہ کر رہا ہے۔ ارسطو غالباً یہ کہنا چاہتا تھا کہ شاعر تاریخ کو Manipulate کر سکتا ہے۔ شاعر کو یہ اختیار ہے کہ وہ شاعرانہ مقاصد کی خاطر تاریخ کو اپنی مرضی سے اپنے مصرف میں لائے۔ غالباً ارسطو اس اعتراض کا جواب دے رہا تھا جو تاریخ اور اساطیر و رویات (اور شاعری) کی آمیزش پر کیا جا رہا تھا اور جس کا مقصد تاریخ کو ان عناصر سے آزاد کرنا تھا۔ ارسطو کا مدعا شاعری کو برتر قرار دینا ہے۔ وہ جب شاعری کو تاریخ سے مختلف

اور ممتاز ٹھہراتا ہے تو شاعری کو فلسفے کے قریب خیال کرتا ہے، فلسفے کی مانند نہیں۔ وہ افلاطون کے اعتراض کو مسترد کر رہا ہے افلاطون نے شاعری کو کذب اور فلسفے کو صدق کا علمبردار قرار دیا تھا۔ارسطو شاعری کو فلسفے کے قریب قرار دے کر اس کے صادق ہونے کا فیصلہ صادر کرتا ہے مگر وہ شاعرانہ صداقت کو فلسفیانہ صداقت سے مختلف بھی قرار دیتا ہے۔ اس ضمن میں وہ شاعری پر اب تک کیے گئے اور ممکنہ اعتراضات کا جائزہ لیتا ہے۔ارسطو کے خیال میں شاعری پر اعتراضات پانچ قسم کے ہوسکتے ہیں۔

"That poet has written is impossible inexplicable, harmful, contradictory or arstcistically wrong."

[یہ کہ شاعر نے جو لکھا ہے وہ ناممکن ہو، ناقابل وضاحت و بیان ہو، مضر ہو، تردیدی ہو یا پھر فنی طور پر غلط ہو۔'']

غور کیا جائے تو یہ تین طرح کے اعتراضات ہیں۔ فلسفیانہ ،اخلاقی اور فنی۔ ارسطو فنی اعتراضات کو تو اہمیت دیتا ہے اور تسلیم کرتا ہے کہ شاعر دراصل ایک کاری گر (maker) ہے اور شاعری کاری گری (making) ہے اور اس عمل میں شاعر سے غلطیاں سرزد ہوسکتی ہیں ۔ وہ کسی موضوع کو ٹھیک طرح سے پیش کرنے میں ناکام ہوسکتا ہے یا پھر کسی ایسے موضوع کا انتخاب کرسکتا ہے جو فنی موزونیت نہ رکھتا ہو۔یعنی ایسا موضوع جو ممکن تو ہو مگر ناقابل یقین (unconvincing) ہو۔ارسطو ناممکن مگر قابل یقین کو ممکن مگر ناقابل یقین پر ترجیح دیتا ہے ۔ اس طور وہ یہاں فن کے اپنے اور خود مختار اصولوں کا اثبات کرتا ہے۔ ارسطو دراصل فن کو کسی ماخذ واقعے کی نقل قرار دینے اور فن اور ماخذ واقعے کے درمیان رشتے کی ناگزیریت کو تسلیم کرنے کے باوجود فن کی خودمختاری کے حصول کی مساعی کرتا ہے اور یہ باور کرانے کی کوشش کرتا ہے کہ فن کی دنیا کے ضابطے خارجی، مادی دنیا کے ضابطوں سے مختلف اور اس کے اپنے ہیں۔

شاعری پر افلاطون کا ایک اعتراض یہ تھا (جو دراصل نیم فلسفیانہ، نیم اخلاقی تھا) کہ شاعری کذب ہے۔ یعنی شاعر ایسی باتیں کہتے ہیں جو ناممکن ہوتی ہیں اور جن کا منفی اثر ہوتا ہے۔ارسطو اس کے جواب میں کہتا ہے کہ شاعری نے ناممکن کو تین زاویوں سے دیکھا جاسکتا ہے۔

" As it was or is, as it is said or thought to be or as it ought to be."

[جو تھا یا ہے، جو کہا یا سوچا جاتا ہے اور جو ہونا چاہیے۔]

یعنی شاعر تاریخی، مشاہداتی، روایتی، عقلی یا تخیلی باتوں کو پیش کرتے ہیں اور یہ سب صداقت کی مختلف صورتیں یا سطحیں ہیں۔ ہومر پر پہلے زینوفین (۵۰۰ ق م) اور پھر افلاطون نے اعتراض کیا تھا کہ اس نے دیوتاؤں کو گناہ گار بنا کر پیش کیا تھا۔ ارسطو کہتا ہے کہ ہومر نے دیوتاؤں کو ویسا پیش کیا جیسا ان کے بارے میں عوام میں مشہور تھا۔ یوری پیڈیز نے اپنے کرداروں کو ویسا پیش کیا جیسے وہ تھے اور سوفوکلیز نے اپنے کرداروں کو اس طور پیش کیا جیسا انہیں ہونا چاہیے۔ اس طور ارسطو نے شاعرانہ صداقت کا تصور وسیع کیا اور اس پر کذب کے الزام کو مسترد کیا۔ اسی ضمن میں ارسطو نے شاعری میں خیر اور شر کے سوال کا جائزہ بھی لیا اور یہ رائے دی کہ کرداروں یا ان کے اعمال کے اچھے اور برے ہونے کا فیصلہ کسی خارجی معیار اور قدر کے بجائے شاعری کی داخلی دنیا کے قواعد کی رو سے کیا جانا چاہیے۔

" But the character of the person speaking or acting,the o ther p erson affected o r addressed the time , the means, and the purpose, as for example to realize a greator good or avoid a geater evil."

[خیر کو پہچاننے یا شر سے بچنے کے ضمن میں یہ دیکھا جانا چاہیے کہ

گفتگو یا عمل کرنے والے شخص کا کردار کیا ہے، کسے وہ مخاطب یا
متاثر کر رہا ہے، موقع، ذریعہ اور مقصد کیا ہے۔]

گویا شاعری (اور یہاں مراد المیہ) کو ایک وحدت سمجھا جانا چاہیے۔اس وحدت کے کسی جز سے متعلق رائے قائم کرتے ہوئے، اس جز کے وحدت (کے اجزا) سے رشتے اور مخصوص رول کو دھیان میں رکھا جانا چاہیے۔ جس کا صاف مطلب ہے کہ جب کوئی شے شاعرانہ وحدت کا حصہ بنتی ہے تو اس کی خارجی دنیا میں قائم یا تسلیم کی جانے والی حیثیت باقی نہیں رہتی۔

المیے کی تعریف ارسطو کی غالباً اہم ترین تنقیدی یافت ہے، جس نے نہ صرف یونانی المیے کی فنی قدر و قیمت سمجھنے میں مدد دی نشاۃ الثانیہ جس کی رو سے المیے تخلیق بھی کیے جاتے رہے۔اس نے المیے کی یہ تعریف کی:

" Tragedy , then , is the imitation of a good action, which is complete and of a certain length, by means of language made pleasing for each part separately, it relies in its various elements not as narrative but on acting, through pity and fear it achieves the purgation (catharsis) of such emotions."

[المیہ اچھے عمل کی نقل ہے جو مکمل ہو اور مناسب طوالت رکھتا ہو۔ (یہ نقل) اس زبان میں کی جاتی ہے جو (المیے کے) ہر حصے کے لیے موزوں ہو۔ المیہ (اپنے مختلف اجزا سمیت) بیان نہیں کیا جاتا، سٹیج پر دکھایا جاتا ہے اور اس کے ذریعے رحم اور خوف کے جذبات کا

تزکیہ ہوتا ہے۔]

اس طور ارسطو نے المیے کے چھ حصے بنائے: پلاٹ، کردار، ڈکشن، خیال، سٹیج اور موسیقی۔ موسیقی اور ڈکشن کو وہ نقل کے ذرائع کہتا ہے، پلاٹ، کردار اور خیال وہ عناصر ہیں جن کی نقل کی جاتی ہے اور سٹیج نقل کا طریقہ ہے۔ارسطو سب سے زیادہ اہمیت پلاٹ کو دیتا ہے، پھر کردار کو اور اس کے بعد خیال کو۔

پلاٹ سے مراد وہ واقعات کی تنظیم لیتا ہے اور یہ تنظیم اس وقت پیدا ہوتی ہے جب پلاٹ میں ابتدا، وسط اور اختتام ہو۔اس سے نہ صرف پلاٹ کی طوالت متناسب رہتی ہے بلکہ اس میں وحدت بھی پیدا ہوتی ہے۔ارسطو تناسب اور وحدت کو غیر معمولی اہمیت دیتا ہے اور وحدت کہانی کے واقعات کے ایک شخص کے گرد بننے سے نہیں بلکہ عمل سے حاصل ہوتی ہے۔ یعنی المیے کی کہانی میں ایک مرکزی عمل ہو جو مناسب وقت میں مکمل ہو۔ پلاٹ کی وحدت جاننے کا طریقہ ارسطو نے یہ بتایا ہے:

> "The incedents must be so constructed that, if any part is displaced or deleted the whole plot is disturbed and dislocated."
>
> [المیے کے مختلف واقعات کچھ اس طور تشکیل دیے جائیں کہ اگر کسی (واقعے یا) حصے کو نکالا یا حذف کیا جائے تو پورا پلاٹ متاثر اور مجروح ہو۔]

پلاٹ کی وحدت کا تصور ارسطو نے غالباً منطق سے لیا ہے۔ جس طرح منطق یں قضیے اور اس کے مضمرات، ممکنہ انسلاکات اور تضادات میں مستحکم رشتہ ہوتا ہے، اسی طرح ارسطو پلاٹ کے اجزا کی پیوستگی پر اصرار کرتا ہے۔ یہ بات اس لیے بھی قرین قیاس ہے کہ ارسطو نے رزمیے کی بحث میں منطقی مغالطے (Logical fallacy) کی اصطلاح برتی ہے۔ اور اس سے مراد یہ لیا ہے کہ کہانی میں جب ایک واقعے کے بعد دوسرا واقعہ آتا ہے تو ہم

دوسرے واقعے کو پہلے کا منطقی نتیجہ سمجھتے ہیں ۔ہم خیال کرتے ہیں کہ چوں کہ دوسرا واقعہ رونما ہو چکا ہے تو پہلا لازماً ہوا ہو گا۔ اور یہ منطقی مغالطہ ہے کہ کہانی میں واقعات تو ایک بنیادی عمل کی خاطر لائے جاتے ہیں۔ تاہم منطقی مغالطہ پلاٹ میں وحدت کے تصور کو قائم کرنے میں مدد دیتا ہے ۔ پلاٹ کی وحدت پر زور دینے کا سبب شاید یہ ہے کہ اس کے ذریعے ہی مخصوص جمالیاتی تاثر (یا کتھارسس) پیدا کیا جاسکتا ہے۔

ارسطو نے پلاٹ کی دو قسمیں بتائی ہیں ۔سادہ اور پیچیدہ ، سادہ پلاٹ وہ ہے جس میں ایک اور مسلسل عمل ہوتا ہے ۔جبکہ پیچیدہ پلاٹ میں واقعات غیر متوقع طور پر باہم مربوط ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں سادہ پلاٹ خطی (Linear)اور پے چیدہ پلاٹ قوسی(Curved) ہوتا ہے ۔ یہ قوسیں دو طرح کی ہیں ۔ایک کو ارسطو نے متضاد وقوع پذیری(Reversal)اور دوسری کو شناخت(Recognition) کا نام دیا ہے اور ان کی وضاحت یہ کی ہے :

"Reversal (peripetia) is a change of the situation into its opposites, and this too must accord with the probable or the inevitable."

[متضاد وقوع پذیری کسی صورت حال کا متضاد طور پر بدل جانا ہے اور یہ تبدیلی اغلب یا ناگزیر ہونی ضروری ہے۔]

"Recognition is a change from ignorance to knowledge of a bond of love or hate between persons who are destined for good fortune or the reverse."

[شناخت ایسی تبدیلی ہے جو ان اشخاص لاعلمی کو علم سے بدل دیتی

ہے جو آپس میں محبت یا نفرت کا رشتہ رکھتے ہیں (مگر لاعلم ہیں) اور
اچھی یا بری قسمت جن کا مقدر ٹھہرائی جا چکی ہے ۔]

گویا متضاد قوع پذیری اور شناخت دونوں ماجرے میں ایسی تبدیلی ہیں جو اچانک اور غیر متوقع رونما ہوتی ہے مگر دونوں قسم کی تبدیلیوں کی جہت الگ ہے ۔ پہلی تبدیلی متضاد صورت حال کا رونما ہونا ہے ۔ یہ تبدیلی اچانک تو ہوتی ہے مگر یہ کہانی کے عمل کی ایک لازمی اور ممکنہ صورت بھی ہوتی ہے اور اس کا اثر حیرت کا ہوتا ہے اور یہ حیرت المیہ تاثر کو انگیز کرتی ہے۔ جب کہ شناخت ایک ایسا اچانک انکشاف ہے جو محبت کے رشتے کو نفرت اور نفرت کو محبت میں بدل دیتا ہے یا کوئی سا ایسا واقعہ جو اچانک رونما ہو اور جس سے خوف اور رحم کے جذبات اور انگیخت ملے۔ اچانک نازل ہونے والی مصیبت بھی شناخت کی تبدیلی میں شمار ہوگی ۔ ارسطو نے واضح کیا ہے کہ ہر قسم کی تبدیلی ''متضاد وقوع پذیری'' اور شناخت قرار نہیں دی جاسکتی ۔ ارسطو نے تبدیلی کا پیمانہ ایک تو کہانی کی منطق کو اور دوسرا خوف اور رحم کے جذبات کو ابھانے والے واقعات کو بتایا ہے ۔ مثلاً اگر کوئی اچھا آدمی خوشحالی سے بدحالی اور بدنصیبی کا شکار ہو جائے تو یہ افسوس ناک تو ہے خوفناک اور رحم انگیز نہیں ہے ۔ اسی طرح اگر کوئی برا آدمی اچھے سے برے حال میں مبتلا ہوتا ہے تو یہ بھی المیہ نہیں، اس سے ہمارے احساس انسانیت کی تشفی ہوتی ہے اور برا آدمی بدحالی سے خوشحالی حاصل کر لیتا ہے تو یہ نہ ترس انگیز ہے اور نہ خوفناک، بلکہ سراسر غیر انسانی عمل ہے۔ تو سوال یہ ہے کہ وہ کون سی تبدیلی ہے جو کہانی کی منطق کے تابع بھی ہو اور جو رحم اور خوف کے جذبات کو بھی تحریک دے؟ اس سوال کا جواب ارسطو کے المیہ کردار کی وضاحتوں میں ملتا ہے، جو یہ تبدیلی لاتا اور جو اس سے متاثر ہوتا ہے۔ المیہ کردار یا المیہ ہیرو (Protagonist) وہ ہے جو کسی ایسی بدنصیبی اور المیہ انجام سے دو چار ہوتا ہے، جس کا وہ مستحق نہیں ہوتا۔ ارسطو المیہ ہیرو کے لیے ہر چند اشرافیہ میں سے ہونے کی شرط عائد کرتا ہے مگر اس کی بدنصیبی کو اس کے معاشی، سیاسی زوال کا نام نہیں دیتا۔ (ہیرو کے لیے

شہرت اور خاندانی نجابت کی شرط آج ہمیں عجیب لگتی ہے مگر جس عہد میں سماجی اور فکری میدان میں عام آدمی اور غلام کے لیے کوئی جگہ نہ تھی اس عہد میں یہ عجیب نہیں تھا)۔ ارسطو شدید جسمانی اذیت، زخم یا موت کو المیہ انجام کہتا ہے ۔شاید ارسطو کا مقصد یہ تھا کہ المیہ انجام ہیرو کو خارجی سطح پر نہیں باطنی سطح پر شدت سے متاثر کرتا ہے۔ اور وہ جس سبب سے المیہ انجام سے دوچار ہوتا ہے۔ گو ارسطو نے اس کی قابل لحاظ وضاحت نہیں کی مگر جو المیے کی تفہیم میں غیر معمولی طور پر معاون ہے ۔ یہ سبب خطا یا Hamartia ہے۔

ہمارشیا Hamartanien یا hamartano سے نکلا ہے جس کا مطلب ہے غلطی کرنا (to err) علاوہ ازیں نشانہ خطا ہونا (to miss mark) راستہ بھٹکنا (to miss road) اچھی تقریر نہ کرنا (be failed of good speech) اور نظر انداز کرنا (to neglect) کے معانی بھی بتائے گئے ہیں ۔ ارسطو نے اس کا اصطلاحی مفہوم المیہ خطا (tragic flaw) متعین کیا ہے۔ المیہ خطا سرزد اس لیے ہوتی ہے کہ ہیرو نیکی اور خیر میں غیر معمولی نہیں ہوتا مگر ارسطو اس پر بھی اعتراض کرتا ہے کہ یہ خطا اس کی کسی عیاری یا گناہ گار طبیعت کا خاصہ نہیں۔ گویا وہ فرشتہ نہیں کہ خطا کا کوئی امکان نہ ہو۔ مگر وہ شیطان صفت بھی نہیں کہ خطا کاری اس کی سرشت ہو۔ پہلی صورت میں تو المیہ انجام ممکن ہی نہیں اور دوسری صورت میں انجام المیہ نہیں ،انصاف پسندانہ ہو گا۔ اگر کوئی گناہ گار سخت تکلیف دہ انجام سے دو چار ہوتا ہے تو یہ عین انصاف ہے اور اس سے خوف کے جذبات تو پیدا ہو سکتے ہیں، ترس کے نہیں جب کہ المیہ (ارسطو کی نظر میں) تب رونما ہوگا جب خوف کے ساتھ ترس کے جذبات بھی بیدار ہوں اور ترس تب آتا ہے جب ہیرو کی سزا اس کی خطا سے کہیں بڑی ہو۔ نیز ناظرین کے ذہن میں یہ امکان بھی روشن ہو کہ وہ بھی اسی قسم کے انجام سے دوچار ہو سکتے ہیں ۔ وہ بھی ہیرو کی طرح velnerable ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ہمارشیا کس قسم کی خطا ہے؟ کیا یہ کوئی اخلاقی کمزوری ہے کسی صورت حال کو نہ سمجھ پانے کی خطا ہے یا کوئی اور گمراہی ہے؟ ارسطو نے اس امر کی وضاحت نہیں کی۔ اس

نے تو بس یہ کہا ہے کہ المیہ ہیرو میں ہمارشیا ہوتا ہے۔ اس کے کردار میں خطا کرنے کا امکان ہوتا ہے، جس کی وجہ سے وہ المناک انجام سے دوچار ہوتا ہے ۔ ہر چند ارسطو نے المیہ انجام کو ہیرو کی تقدیر بھی کہا ہے، مگر تقدیر المیے کا محرک نہیں، جو ایک خارجی چیز ہے بلکہ المیہ ہیرو اپنے کردار میں ہمارشیا رکھتا ہے، ایک داخلی عنصر جو اسے بری تقدیر تک لے جاتا ہے المیہ ہیرو ایڈیپس اس سلسلے میں کئی سوالوں کے جواب دیتا ہے ۔ایڈیپس اور اس کے باپ لاؤس دونوں کو ہاتف (Oracle) نے خبر دی تھی کہ ایڈیپس اپنے بات کو قتل اور اپنی ماں سے شادی کرے گا۔ تقدیر کے اس لکھے سے بچنے کے لیے لاؤس اپنے نوزائیدہ بیٹے کو پہاڑ کی چوٹی پر اس کے پاؤں باندھ کر پھینک دیتا ہے اور ایڈیپس کو کورنتھ کا شاہ پولی پس پالتا پوستا ہے۔ اور ایڈیس بولی پس کو باپ سمجھتا ہے۔ چنانچہ لاؤس کو قتل کر کے مطمئن ہوتا ہے کہ اس نے ایک دوسرے شاہ کو قتل کر دیا ہے اور وہ پولی پس کی بیوی کو اپنی ماں سمجھتے ہوئے لاؤس کی بیوی جوکاسٹا (جو اس کی حقیقی ماں ہے) سے شادی کر لیتا ہے ۔اس طرح ہاتف کی دی ہوئی خبر سچ ہوتی ہے اور تقدیر کا لکھا ہوا پورا ہوتا ہے ۔ جب ایڈیپس کو حقیقت کی خبر ہوتی ہے تو وہ اپنی آنکھیں پھوڑ لیتا ہے ۔ایڈیپس بہ ظاہر تو تقدیر کا آلہ کار نظر آتا ہے مگر اس کے المیہ انجام کا باعث اس کے کردار میں موجود المیہ خطا ہے ۔اس لیے کہ اسے تقدیر کا علم تھا، اس کی ناکامی دراصل تقدیر کے لکھے سے بچنے میں ناکامی ہے اور یہ ناکامی اس لیے ہے کہ اس کے کردار میں شاہانہ نخوت، انانیت پسندی، بے احتیاطی ، سنگ دلی ایسے عناصر ہیں جو اسے غالبًا المیہ انجام سے دوچار کرتے ہیں۔ ہیرو کے کردار میں یہ اوصاف اس کی کردار کی بڑی کمزوریاں ہیں ۔ ہیرو بہر حال عام آدمی نہیں ہوتا۔ وہ ایک جگہ کہتا ہے:

"Here I am myself- you all know me, the world know my fame. I am Oedipus."

دراصل المیہ ہیرو سے خطا سرزد ہوتی ہے ۔اس کے کردار کی کسی معمولی کمزوری

ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ یونانی ادب میں المیہ ہیرو کا تصور کیوں کر آیا؟ پانچویں صدی ق م سے پہلے یونانی ادب کا ہیرو رزمیاتی ہیرو تھا جو المیہ نہیں رجائی تصور سے عبارت تھا۔ رزمیاتی ہیرو جس نظام کائنات (Cosmos) میں عمل آرا ہوتا تھا، وہ منظم تھی اور وحدت کی حامل تھی، جس میں ہیرو غلطی کرتا تھا مگر پھر کامیاب ہوجاتا تھا۔ جیسے اوڈیسس یا یولی سس ان کے کردار میں بھی خطا کرنے کے امکانات ہیں مگر ان کی خطائیں انہیں کسی المیہ انجام کے سپرد نہیں کرتیں۔ مگر پانچویں صدی ق م میں ہیراکلی توس کے بعد کائنات کو ظہور اور عیاب میں تقسیم متصور کیا جانے لگا۔ ظہور کو التباس، متغیر، غیر مستقل کہا گیا۔ افلاطون نے اسے بڑھاوا دیا ہوگا۔ المیے کے ہیرو اسی منقسم کائنات کے افراد ہیں اور ان کا ہمارشیا دراصل ظاہر کی متغیر التباسی کائنات سے اپنا ذہنی اور جذباتی رشتہ استوار کرنے کی وجہ سے ہے۔ یہ رشتہ انہیں یہ جاننے کی مہلت دیتا ہے نہ بصیرت کہ اصل دنیا اور ہے جیسے ایڈیپس یہ جان نہیں پاتا کہ پولی پس نہیں لاؤس اس کا باپ ہے اور جوکاسٹا اس کی ماں ہے۔

شاعری کی ماہیت کے علاوہ شاعری کے مقصد کو بھی ارسطو کے یہاں نظر پایا گیا ہے اور اس ضمن میں اس کا اہم نظریہ تزکیہ نفس یا کتھارسس ہے جسے ارسطو نے ٹریجڈی کی جامع تعریف کے ضمن میں پیش کیا تھا۔ ہمارشیا کی طرح کتھارسس کی بھی ارسطو نے وضاحت نہیں کی۔ کچھ ارسطو کے مستند سمجھے جانے اور کچھ کتھارسس کی فکر انگیزی کے سبب اس پر ہزاروں صفحات صرف کیے گئے اور سیاہی کے دریا بہا دیئے گئے ہیں۔ نفسیات، فلسفے، اخلاقیات، طب غرض انسانی ذہن و اعمال سے متعلق کون سا شعبہ ایسا ہے جس میں کتھارسس کو موضوع نہیں بنایا گیا۔ ۱۹۵۴ء میں یوگوسلاویہ، سکرویز، ایم ڈی پٹروسیویکی (M.D. Petrusevsky) نے ایک چونکا دینے والی بات کہی کہ ارسطو نے کتھارسس کا لفظ استعمال ہی نہیں کیا۔ پیٹرسکی کے نزدیک ارسطو نے Katharsis، Pathemation (Catharsis of felling) کے بجائے Pragmaton

Systasin کے الفاظ استعمال کیے تھے۔ اس کی سب سے اہم دلیل یہ ہے کہ ارسطو اپنی اصطلاحات میں مبہم نہیں تھا اور وہ معروضی بحث کرتے ہوئے موضوعیت کا شکار نہیں ہوتا۔ (action brought together) Pragmaton systasin سے ارسطو کی مراد یہ تھی کہ المیہ، خوف اور ترحم کو ایک ساتھ لاتا ہے۔ پڑوسیوسکی کی یہ بات تو بجا ہے کہ ارسطو مبہم نہیں تھا۔ بوطیقا کا ابہام اس کا نوٹس کی شکل میں ہونا یا نامکمل حالت میں ہم تک پہنچنا ہے۔ مگر یہ بات درست نہیں کہ ارسطو نے کتھارسس کا ذکر ہی نہیں کیا۔ ارسطو بوطیقا کے علاوہ ''سیاست'' میں بھی کتھارسس کو زیر بحث لاتا ہے۔

چوں کہ بوطیقا میں کتھارسس کی وضاحت نہیں ملتی اس لیے اس کی کئی تعبیریں اور کئی مطلب بتائے گئے یا گھڑے گئے ہیں۔ ارسطو بہرحال ایک خوش نصیب مفکر ہے کہ اس کے مبہم نوٹس بھی انسانی فکر کی نئی روایتوں کے قیام کے محرک ثابت ہوئے۔

کتھارسس (لفظی مطلب صاف کرنا، پاک کرنا)۔ کتھارسس یونانی فعل Katharein سے نکلا ہے جس کا مطلب ہے to ileanse۔ یہ لفظ ارسطو سے پہلے ہومر اور ہیسیڈ وغیرہ استعمال کر چکے تھے اور یونان میں یہ بالعموم مذہبی اور طبی مفہوم میں رائج تھا۔ ویسے دنیا کے ہر مذہب میں تزکیہ و صفائی (purgation) کا تصور موجود رہا ہے۔ مذہب کی بنیادی فلاسفی ہم آہنگی اور توازن کا قیام و استحکام ہے۔ ہم آہنگی کو قائم رکھنے کی خاطر مذہب اوامر و نہی یا ممنوعات کا نظام متعارف کرواتا ہے۔ انسان ممنوعات (Taboos) سے روگردانی کر کے اس ہم آہنگی کو توڑ دیتا ہے اور یہ گناہ ہے۔ گناہ ایک قسم کی آلودگی اور نجاست ہے جو انسانی روح سے لپٹ جاتی ہے۔ ہم آہنگی کے مکرر حصول کے لیے اس آلودگی کا تزکیہ ضروری ہے، جس کا ذریعہ توبہ، آنسو، پانی، آگ، قربانی، خون وغیرہ ہے۔ انسان آہ و زاری، گنگا اشنان، وضو، صدقہ خیرات یا جانور قربان کر کے اپنے گناہوں کے داغ دھو رہا ہے۔ عجیب بات ہے کہ تزکیے کا طبی مفہوم بھی اسی سے ملتا جلتا ہے۔ گناہ اور بیماری دونوں نجاست ہیں۔ بیماری جس کے توازن کو بگاڑتی ہے تو گناہ روح

کے توازن کو۔ جسم کے تزکیے کے لیے بھی پانی مسہل اور دیگر ادویہ کا استعمال کیا جاتا ہے۔ روح کے تزکیے کے لیے وضع کی گئیں اکثر مذہبی رسوم سے جسم کا تزکیہ بھی ہوتا ہے جیسے غسل یا وضو۔ ارسطو کے سامنے کتھارسس کے یہ دونوں مفاہیم رہے ہوں گے۔ یوں بھی ارسطو کا ٹریجڈی کا تصور جن یونانی ڈراموں کے تجزیاتی مطالعے سے اخذ کیا گیا ہے وہ دیوانی سس کے سالانہ جشن میں پیش کیے جاتے تھے۔ سوفوکلیس ایسخالیس، یورپیڈیز نے دیوانی سس کے سالانہ تہوار پر سٹیج کیے جانے کے لیے ڈرامے تصنیف کیے تھے۔ اس طرح یونانی ڈراما اپنے موضوع، ماہیت اور مقصد کے اعتبار سے دیوانی سس عقیدے (Dionysus cult) سے جڑا ہوا تھا۔ گویا یونانی ڈراما دیوانی سس رسومات کی نقل بھی تھا اور رسومات میں کارفرما وژن کا علمبردار بھی تھا۔ دایونی سس رسومات دراصل Cathartic ہوتی تھیں۔ اجتماعی ہسٹیریا کو شادی اور خصوصاً رقص کے ذریعے اخراج مل جاتا۔ افلاطون تھیوفراسٹس نے اسی لیے موسیقی کو اضطراب سے آسودگی کے لیے موزوں قرار دیا۔ لہذا اگر ارسطو نے المیے کو کتھارسس کے لیے لازم قرار دیا تو اس کی معقول وجوہ موجود ہیں۔ واضح رہے کہ کتھارسس دراصل ڈرامے کے ناظرین یا قارئین کا ہوتا ہے۔ اور کامیاب المیہ وہی ہے جسے پڑھنے یا دیکھنے سے قاری یا ناظر کا کتھارسس ہو۔ اس بات کو متنازع بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ Gerald F Eise نے ۱۹۵۷ء میں کہا کہ کتھارسس ناظرین کا نہیں ڈرامے کے پلاٹ اور ڈرامے کے عمل میں ہوتا ہے۔ مگر ارسطو کے متن سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ اب سوال یہ ہے کہ کیا کتھارسس وہ جمالیاتی تاثر ہے جو کسی بھی فن پارے کا خاصا ہے یا یہ مذہبی و اخلاقی نوعیت کا تزکیہ ہے؟ اس سوال کا جواب آسان نہیں ہے کہ یونانی المیوں سے مذہبی، اخلاقی اور نفسیاتی عناصر کو الگ نہیں کیا جاسکتا اور تصور کرنا بھی غیر منطقی لگتا ہے کہ ڈراما محض اخلاقی و نفسیاتی تزکیہ تو کرے مگر جمالیاتی آسودگی فراہم نہ کرے۔ ویسے یہ سوال بھی بحث طلب ہے کہ جمالیاتی مسرت و آسودگی میں کیا نفسیاتی اور اخلاقی تزکیے کے بھی کچھ عناصر یا امکانات ہوتے ہیں کہ نہیں؟ بوطیقا میں کتھارسس

کے ضمن میں ان باتوں پر کوئی روشنی نہیں ڈالی گئی۔ تاہم ارسطو نے Nicomachean Ethicsاور سیاست(Politics)اور باب ششم میں جہاں جذبات ، رنج و درد اور ان کے انسانی کردار پر اثرات پر اپنے خیالات پیش کیے ہیں ۔وہاں کتھارسس کے مفہوم کو بھی بالواسطہ طور پر واضح کیا۔

ارسطو نے ٹریجڈی کے ضمن میں دو طرح کے جذبات خوف اور رحم کا ذکر کیا ہے کہ ان کا تزکیہ ہوتا ہے ۔آخر ارسطو نے صرف ان دو جذبات کو المیے سے کیوں مخصوص کیا؟ کیا یہی دو جذبے انسانی شخصیت کے سب سے طاقت ور جذبے ہیں اور ان کے کتھارسس سے کیا پوری شخصیت یا روح کا تزکیہ ہوجاتا ہے؟ خوف اور رحم کے جذبات کا کیا کوئی تعلق جمالیات سے قائم ہوتا ہے؟ یا جب ان جذبات کا انخلا ہوتا ہے اور ناظر آسودگی کی ایک حالت محسوس کرتا ہے تو یہ حالت کیا جمالیاتی آسودگی کی نوعیت رکھتی ہے؟ کتھارسس پر غور کرتے ہوئے ان سوالات سے ارسطو کے ہر قاری کو دو چار ہونا پڑتا ہے۔

ارسطو اس بات کا قائل تھا کہ جذبات درد کو صحیح طرح سے محسوس کرنا کردار کی تشکیل کے لیے لازم ہے۔

> "..... to feel pain in the right may to do the
>
> right things at the right times and to the
>
> right extant."
>
> [درد کو صحیح طرح سے محسوس کرنا، صحیح کام کرنا، صحیح وقت اور صحیح حد تک کام کرنا]

لہذا صحیح طریقے سے درد کو محسوس کرنے کا مطلب ہے کہ کوئی غلط طریقہ بھی ہوتا ہے،درد کو محسوس کرنے کا اور یہ غلط طریقہ کردار کو ابنارمل یا شخصیت کو آلودہ کرتا ہے اور جب شخصیت آلودہ ہوجاتی ہے تو درد کو صحیح طریقے سے محسوس کرنا ضروری ہوجاتا ہے (یہی کتھارسس ہے) کیا یہ سمجھا جائے کہ یونانی ڈرامے کے ناظرین آلودہ شخصیات کا بوجھ

اٹھائے تھیٹر میں آتے تھے اور ڈراما اس بوجھ سے انہیں نجات دلاتا تھا۔ یہ بات قرین قیاس ہے اور اس کی تصدیق یونانی تھیٹر کی تاریخ سے ہوتی ہے مگر ارسطو کا فلفسیانہ ذہن انسانی شخصیت میں معقول اور صحیح خوف کو تسلیم کرتا ہے۔

" It is reasonable or right to be afraid of nothing or to be angry at nothing. These are things the wise man should fear not at which he should be an angry".

[یہ معقول اور صحیح رویہ ہے کہ بے وجہ نہ ڈرا جائے، نہ غصہ کیا جائے (مگر) کچھ چیزیں ایسی ہیں جن سے عقل مند آدمی کو ڈرنا چاہیے اور جن پہ غصہ آنا چاہیے۔]

یعنی کچھ معقول خوف (reasonable fears) بھی ہوتے ہیں یہ جب شخصیت میں ماحول یا واقعاتی جبر کے تحت جمع ہوجاتے ہیں تو ان کا انخلا ضروری ہوجاتا ہے۔ مگر انخلا کا ایک صحیح موزوں طریقہ بھی ہے۔

"To feel them at the rihgt times, with reference to the right objects towards right people with the right motive and in the right way is what is both .... but and this is a cahracteristic of virtue."

[ان کو صحیح وقت پر صحیح حوالے، صحیح اشیا کے ساتھ، صحیح لوگوں کی طرف، صحیح مقاصد کے ساتھ، صحیح طریقے سے محسوس کرنا یہی خیر کا وصف ہے۔]

اس طور ارسطو کے مطابق خیر یہ ہے کہ آدمی کو اپنے ہر عمل کے وقت، رخ، سمت

سب کی ٹھیک ٹھیک خبر ہو۔یعنی خیر کا حصول دراصل ''صحیح'' کے عقلی ادراک کے تابع ہے۔تو کیا ارسطو خوف اور رحم کے جذبات کو معقول (reasonable) قرار دے کر ان سے کتھارسس کی بات کر رہا تھا؟ اگر ایسا ہے تو کتھارسس دراصل اخلاقی مفہوم رکھتا ہے اور ناظر المیہ دیکھ کر اخلاقی تبدیلی کے عمل سے گزرتا ہے اور المیے کے ہیرو میں جو ہمارشیا ہے (جس کی وجہ سے المیہ رونما ہوتا ہے) وہ صحیح محرک(motive) ہے، خوف، غم اور رحم کے معقول جذبات کی تحریک کا اور المیے کا پلاٹ (جو متضاد وقوع پذیری اور انکشاف کا حامل ہے) صحیح طریقہ ہے، مذکورہ جذبات ابھارنے کے لیے صحیح صورت حال پیدا کرنے کا، اس اعتبار سے کتھارسس محض آسودگی ہی نہیں فراہم کرتا ،خیر کی نمود بھی کرتا ہے۔ جدید نفسیات نے کتھارسس کے اسی مفہوم کو معمولی تبدیلی کے ساتھ قبول کیا اور اسے اخلاقی سے زیادہ نفسیاتی معالجاتی مقاصد کے لیے برتا۔کتھارسس چوں کہ پے چیدہ پلاٹ کا مرہون بھی ہوتا ہے اور یہ پلاٹ توازن و تناسب رکھتا اور وحدت کا حامل ہوتا ہے اور توازن اور وحدت جمالیاتی اثر پیدا کرتے ہیں،ل ہذا کتھارسس سے جمالیاتی اثر کو یکسر خارج بھی نہیں کیا جا سکتا۔

ارسطو نے یونانی ڈرامے کی شعریات چوتھی صدی ق م میں لکھی اور تیسری صدی ق م میں ہندوستان میں بھی ڈرامے کی شعریات بھرت نے ناٹیہ شاستر کے نام سے تصنیف کی ۔بھرت کا سب سے اہم نظریہ ''رس'' ہے۔ رس اور کتھارسس کا تقابل دل چسپ اور فکر انگیز ہے اور اہم بھی کہ اس سے دو ثقافتی اذہان کی حد اور احاطے کی خبر ہوتی ہے۔ارسطو اور بھرت دونوں تسلیم کرتے ہیں کہ ڈراما ناظرین کو جذباتی سطح پر متاثر اور تبدیل کرتا ہے۔ ارسطو اس اثر و تبدیلی کو کتھارسس اور بھرت اس کو''رس'' کا نام دیتا ہے۔مگر جذبات کی اقسام اور نوعیت، ان میں تبدیلی کی صورت اور ان جذبات کی تحریک کے اسباب کے سلسلے میں دونوں کے نظریات مختلف ہیں۔ارسطو کی تھیوری فقط خوف اور رحم کے جذبات کا احاطہ کرتی ہے اور ڈرامے پر المیہ انجام کو ان جذبات کا محرک قرار دیتی ہے مگر بھرت کے نظریہ رس میں احساسات کا تعدد اور تنوع حیران کن ہے۔ان میں آٹھ قسم کے بنیادی اور تینتیس

ثانوی احساسات کو شامل کیا گیا ہے اور یہ احساسات ڈرامے کے کردار، واقعات، شاعری، مناظر کی مجموعی صورت حال سے تحریک پاتے ہیں۔ آٹھ بنیادی احساسات ہیں۔

" Erotic, Comic, Pathetic, Horror, Heroism,
Fear, Disgust, Wonder."

اس کا نظریہ، کتھارسس کی طرح نہ مبہم ہے اور نہ محدود۔ حقیقت یہ ہے کہ رس ڈرامے (اور ادب) سے ناظر/قاری کو حاصل ہونے والے تاثر کا تجزیہ غیر معمولی نفسیاتی بصیرت کے ساتھ کرتا ہے۔ خوف اور رحم کے جذبات خواہ کتنے ہی اہم کیوں نہ ہوں، پوری انسانی سائیکی کا احاطہ نہیں کرتے۔ نیز ان جذبات سے جو ذیلی کیفیات وابستہ ہوئی ہیں، ان کی طرف اشارہ بھی ارسطو کے یہاں نہیں ملتا۔ مگر رس میں انسانی سائیکی کے وسیع حصے کو سمیٹنے کی کوشش ملتی ہے۔ مثلاً ہم جانتے ہیں کہ انسان کچھ جبلتوں (جیسے خوراک کا حصول، جنگ جوئی، تولید، عمل، سماجیت) بہت سی عادات (جیسے شکار، ذخیرہ اندوزی، کھیل، تحکم، نقل، محبت وغیرہم) اور متعدد احساسات (جیسے بھوک، لالچ، کراہت، غصہ، تکبر، نشاط، بے معنویت، شرم، جنسی ادب، خوف، تھکان وغیرہم) کا مجموعہ ہے۔ رس مذکورہ آٹھ احساسات کو بنیادی احساسات قرار دیتا ہے۔ جنہیں ڈراما اور شاعری ابھارتے ہیں گویا نظریہ رس میں یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ شاعری انسانی شخصیت کے وسیع تر حصے کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ S. Benegal نے درست لکھا ہے:

"The Indian dramatis was concerned with
the totality of man and his experience
towards the sublime".

رس اور کتھارسس میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں تاثر کو ادراک یا Emotive کو Cognitive پر فوقیت دیتے ہیں۔ تزکیہ اور رس دونوں دراصل Fictionalised Emotions ہیں۔ خوف اور رحم یا محبت، طرب، تشویش وغیرہ کے جذبات وہ جذبات

نہیں ہیں جنہیں ہم حقیقی زندگی میں، حقیقی واقعات اور مظاہر کے سلسلے میں محسوس کرتے ہیں بلکہ یہ وہ جذبات ہیں جنہیں ڈراما اور شاعری اپنی Fictionalised Situation سے ابھارتے ہیں۔ارسطو اور بھرت دونوں ڈرامے کے معانی کو ہر چند دباتے نہیں مگر انہیں جذبے اور تاثر کے تابع رکھتے ہیں اور قاری یا ناظر کے ذہنی وفکری عمل سے زیادہ اس کے احساساتی تموج کو اہم جانتے ہیں۔ انھیں گویا ڈرامے کو کسی سماجی، اصلاحی یا تعلیمی مقصد کی بجائے اسے بجائے خودایک مقصد قرار دیتے ہیں۔دراصل اس زمانے میں انقلابی تحریکوں اور سماجی فلسفوں نے اتنا زور نہیں پکڑا تھا کہ ڈرامے اور شاعری کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتے۔ ان کی حدود میں در اندازی کرتے۔ یہ اشتراک اپنی جگہ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ رس ایک جامع جمالیاتی تھیوری ہے اور اردو دنیا کا اسے نظر انداز کیے رکھنا اور ارسطو کے نظریات پر مسلسل ارتکاز کیے رکھنا تعجب انگیز تو ہے ہی افسوس ناک بھی ہے۔

ارسطو کا آخری اہم تنقیدی تصور شاعری اور نثر کے فرق سے متعلق ہے۔ ''بوطیقا'' کا موضوع شاعری ہے تو ریطوریقا (Rhetoric) کا نثر۔ مگر جس طرح ''بوطیقا'' میں زیادہ تر ٹریجڈی اور ضمنی طور پر رزمیے اور طربیے پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ اسی طرح ریطوریقا میں بھی چند باتیں نثری اسلوب کی بابت ہیں، نہ تو افسانوی اور غیر افسانوی نثر میں فرق کیا گیا ہے۔ نہ ان کی ذیلی اقسام کو واضح کیا گیا ہے۔اس کی ایک وجہ تو ارسطو کے عہد کی وہ فکری حدود ہیں جن میں رہ کر ہی ارسطو غور وفکر کر سکتا تھا اور دوسری وجہ ان مقالوں کا نامکمل رہ جانا یا ہم تک نامکمل حالت میں پہنچنا ہے۔ بایں ہمہ یہ معمولی بات نہیں ہے کہ ارسطو نے شاعری اور نثر میں فرق کیا۔ اس کے نزدیک یہ فرق زبان اور اسلوب کا ہے۔اس نے صاف لکھا کہ:

".... for the languae of prose is different from that of poetry."

[نثر کی زبان شاعری کی زبان سے مختلف ہے]

ارسطو نے اس بات کو درست طور پر نشان زد کیا کہ شاعری اور نثر کی زبان میں بالعموم فرق

نہیں کیا جاتا اور نثر کا بہترین اسلوب اسے خیال کیا جاتا ہے جس میں شاعرانہ وسائل کو برتا گیا ہو۔ ارسطو نے اس ضمن میں جورجیاس کی مثال دی ہے (اردو میں محمد حسین آزاد، مہدی افادی، مولانا صلاح الدین احمد اس کی مثالیں ہیں) ارسطو کا فلسفیانہ ذہن چونکہ ہر شے کے مخصوص وظیفے اور مخصوص دائرہ کار کو دریافت کرنے کا عادی ہے، اس لیے اسے یہ بات کیوں کر قابل قبول ہوسکتی تھی کہ نثر کا کوئی الگ میدان اور دائرہ عمل نہیں ہے۔ تاہم وہ نثر (واضح رہے ارسطو نثر کو عمومی مفہوم میں برت رہا ہے، اور اس سے مراد ہر وہ تحریر لے رہا ہے جو آہنگ نہیں رکھتی۔ اس میں ادبی، غیر ادبی، تقریری، خطیبانہ ہر قسم کی نثر شامل ہے) کی وضاحت میں وہی منطقی طریق کار لاتا ہے جسے وہ شاعری کی وضاحت میں لا چکا ہے۔ شاعری کو وہ نقل کہتا ہے تو نثر کو بھی نقل کہتا ہے۔شاعری (ڈراما) اگر ثقافتی رسومات (Rituals)اور انسانی اعمال کی نقل ہے تو نثر گفتگو کی نقل ہے۔ مگر جس طرح شاعری نقل ہوتے ہوئے بھی ایک اپنا الگ منطقہ رکھتی ہے یعنی وہ محض ہو چکے واقعات کو پیش کرنے کے علاوہ ممکنہ، قیاسی، تخیلی اور عقلی ادراک میں آنے والے واقعات کو بھی پیش کرتی ہے اسی طرح نثر جب گفتگو کی نقل کرتی ہے تو گفتگو کے مقتضیات سے آگے بھی جاتی ہے۔ یعنی ہر چند اس میں گفتگو کی طرح وضاحت، سادگی، مانوسیت ہوتی ہے۔ مگر اس کا مخصوص اور خود مختار منطقہ بھی ہے اور اس کی وضاحت ارسطو نے یہ کی ہے:

"The power of the written word, too depends on style rather than on content."

[تحریری لفظ کی قوت مافیہ کے بجائے اسلوب پر منحصر ہوتی ہے]

گویا گفتگو زبانی لفظ ہے اور نثر تحریری لفظ ہے اور لفظ جب تحریر میں آتا ہے تو اس کے موضوع سے زیادہ اسلوب اہم ہوجاتا ہے۔(ویسے اس اصول کا اطلاق نثر کے علاوہ شاعری پر بھی ہوسکتا ہے) اور گفتگو میں اسلوب سے زیادہ مافیہ اہم ہوتا ہے۔ یہ اس لیے کہ صاحب گفتار کی موجودگی، اس کی آواز کا زیر و بم اور اس کے عضوی اشارے مافیہ کی ترسیل

پر زور دیتے ہیں، جبکہ تحریری مواد ترسیلی عمل پر زور دینے کے لیے اسلوب کا سہارا لینے پر مجبور ہوتا ہے۔ ویسے لفظ کی قوت باور کرانے کا سبب خطابت (Rhetoric) بھی ہے۔ خطابت میں مافی الضمیر کے ابلاغ کی جتنی اہمیت ہے، اتنی ہی اہمیت ترغیب کی بھی ہے۔ یعنی فقط کچھ کہا ہی نہیں جاتا، کچھ اس طور کہنے کی بھی کوشش ہوتی ہے کہ بات دل میں اتر جائے اور سننے والا کہنے والے کا ہم زبان ہوجائے۔ غالب نے جو کہا تھا۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ اس نے جو کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی مرے دل میں ہے

یہ دراصل خطابت کی ٹھیک ٹھیک تعریف ہے۔

تحریری لفظ کی قوت اس کا اسلوب ہے اور اسلوب کے ضمن میں بھی ارسطو نے بنیادی اہمیت کی باتیں کی ہیں اور اس کی سب سے اہم بات استعارے سے متعلق ہے۔ استعارے کا تصور ارسطو کی ایک اور اہم یافت ہے۔ ارسطو پہلے استعارے کی وضاحت کرتا ہے، پھر شاعری اور نثر میں استعارے کے الگ الگ کردار کی بحث اٹھاتا ہے۔

ارسطو کے نزدیک اسلوب (ڈکشن) الفاظ کا کھیل ہے اور الفاظ کئی طرح کے ہیں۔ کچھ وہ ہیں جنہیں تمام لوگ استعمال کرتے ہیں، کچھ ایسے ہیں جنہیں دوسرے بھی استعمال کرتے ہیں، مگر شاعر/ادیب کو اس کی خبر نہیں ہوتی، بعض لفظوں کو شعرا خود ڈھالتے ہیں۔اس طرح شعرا کبھی تراکیب، کبھی مفرد الفاظ، کبھی ترجمہ کیے گئے الفاظ کو استعمال میں لاتے ہیں اور کچھ لفظ استعارہ ہوتے ہیں۔ گویا استعارہ مختلف اسلوبی وسائل میں سے ایک وسیلہ ہے، ارسطو ان میں سے سب سے زیادہ اہمیت استعارے کو دیتا ہے۔

استعارے کی تعریف اس نے یہ کی ہے:

" A metaphor is a word with some other meaming which is tranferred from genus to species or from species to genus or

from species to another or used by allegory."

[استعارہ ایسا لفظ ہے جو (اپنے لغوی معنی کے علاوہ بھی) دوسرے معنی رکھتا ہے۔یہ معنی جنس سے نوع کی طرف، یا نوع سے جنس کی طرف یا ایک نوع سے دوسری نوع کی طرف منتقل ہوتا ہے یا (استعارہ وہ لفظ ہے) جسے تمثیلی انداز میں استعمال کیا جاتا ہے]

یعنی استعارے میں معنی کا انتقال (transferrence) بنیادی چیز ہے۔کسی لفظ کے معنی کا انتقال، ارسطو نے اس ضمن میں کوئی تخصیص نہیں کی ۔جنس سے نوع یا نوع سے جنس اور نوع سے نوع کی طرف معنی کے انتقال کا مطلب یہ ہے کہ کوئی بھی لفظ استعارہ ہو سکتا ہے۔اسم فعل، صفت کوئی بھی تاہم انتقال معنی کے لیے ارسطو نے اصول ضرور قائم کیا ہے جو مماثلث کا ہے۔یعنی دولفظوں کے درمیان مماثلث ہوگی تو استعارہ سازی ممکن ہوگی اور مماثلت کی دریافت کو ارسطو نے تخلیق کار کی خلقی صلاحیت کا مرہون ٹھہرایا ہے۔گویا استعارہ سازی تجزیاتی، تحقیقی اور نفسیاتی علم کے ذریعے ممکن نہیں۔استعارہ کشف کا عمل ہے جو وہبی صلاحیت کے حامل تخلیق کار سے سرزد ہوتا ہے ۔ارسطو استعارے کو تخلیق کار کا خلقی حق سمجھنے کے باوجود استعارہ سازی کے سلسلے میں تخلیق کار کو کامل آزادی دینے کے حق میں نہیں وہ تخلیق کار پر یہ پابندی بھی عائد کرتا ہے کہ اس کے استعارے قابل فہم بھی ہونے چاہیں۔یہاں وہ استعارے کی بحث کو اسلوب کی بحث سے متعلق کر دیتا ہے اور اسلوب کے بارے میں یہ فیصلہ دیتا ہے:

"Diction, to be good, should be clear without being common."

[ڈکشن (اسلوب) کے اچھے ہونے کے لیے ضروری ہے کہ وہ عام نہ ہوتے ہوئے بھی واضح ہو]

یعنی شاعر جن اسلوبی وسائل کو بروئے کار لاتا ہے، وہ مفہوم کی ترسیل تو کامیابی سے کرتے ہوں مگر عام نہ ہوں۔ ارسطو تسلیم کرتا ہے کہ شاعری کے مکمل طور پر قابل فہم ہونے کے لیے عام رائج اور مانوس ڈکشن مناسب ہے مگر اس سے شاعرانہ تاثر پیدا نہیں ہوتا، جسے ارسطو حیرت اور عظمت کہتا ہے۔ شاعری میں حیرت اور عظمت غیر مانوس، نئے اور انوکھے ڈکشن سے پیدا ہوتی ہے۔ مگر سراسر غیرمانوس ڈکشن شاعری کو معما (riddle)اور عسیرالفہم(berish) بھی بنا ڈالتا ہے۔ اس کا حل ارسطو کے نزدیک یہ ہے کہ مرکب اسلوب (mixed diction)استعمال کیا جائے۔

> "what we need is a mixed diction on the one hand, the use of unusual metaphorical, ornamental words and avoids commenness and colloquicalism."

مانوس استعارے، عام اور رائج تراکیب قاری کو متوجہ نہیں کرتے۔ مانوس اسلوب قاری کو روزمرہ اور عادت کے دائرے سے باہر نہیں نکالتا اور روزمرہ اور عادت آدمی کو ایک قسم کی غنودگی میں مبتلا رکھتے ہیں اور اس کے سارے اعمال reflexive ہوتے ہیں۔ مگر غیر مانوس اسلوب روزمرے کے حصار اور غنوگی کو توڑتا ہے اور حیرت پیدا کرتا ہے۔ یکسر غیر مانوسیت حیرت کو بیدار تو کرتی ہے مگر جب قاری لفظوں کے محال رشتوں کے معمے کو حل کرنے سے تھک جاتا ہے تو غیرمانوسیت پریشان کرتی ہے۔ چنانچہ مرکب اسلوب حیرت بیدار کر کے قاری کے تفہیمی اور ادراکی عمل کو الجھانے کے بجائے اسے متحرک اور فعال کرتا ہے اور اس کی ذاتی شرکت کو ممکن بناتا ہے۔ دو سو برس بعد روسی ہیئت پسندوں نے Defamiliarization کے نام سے جو نظریہ پیش کیا، اس میں ارسطو کے ان خیالات کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ ارسطو کے خیال میں مرکب اسلوب احساس تناسب (Sense of Propriety) سے جنم لیتا ہے۔

نثری اسلوب کے لیے بھی ارسطو یہ تو ضروری قرار دیتا ہے کہ وہ حیرت اور عظمت کا احساس بیدار کرے مگر نثر میں نئے ،انوکھے اور غیر مانوس استعاروں کے بجائے مانوس استعارے استعمال کیے جائیں ۔یعنی نثر و نظم میں استعارے کی اہمیت تسلیم کرتا ہے مگر نثری اسلوب کے لیے لازم ٹھہراتا ہے کہ اس میں صفائی(Clarity)اور وضاحت (Lucidity) ہو اور تمام اسلوبی وسائل اس اصول کے تابع ہوں۔ استعاروں سے اسلوب میں انوکھا پن اور خوشگواریت پیدا ہوتی ہے اور نثر کو استعارے کے ان اوصاف کو کام میں لانا چاہیے۔ گویا نثری اسلوب خوب صورت اور مسرت بخش ہونا چاہیے۔وہ سوفسطائیوں (بالخصوص Bryson) سے اختلاف کرتا ہے جو کہتے تھے کہ دنیا میں بری زبان کا کوئی وجود نہیں، اصل شے معنی ہے اس کو خواہ کسی لفظ کے ذریعے ادا کر دیا جائے۔ ارسطو نے اس کے جواب میں جو بات کہی ہے وہ آج بھی درست ہے:

> "Words do not man the same thing in quite the same way, so that are word must be considered more beautiful or ugly than the other."

ارسطو نے ہر چند یہ بات نثری اسلوب کی جمالیاتی تشکیل کے سلسلے میں کہی ہے تو ہر لفظ کا جدا صوتی اور معنوی حسن ہوتا ہے اور نثر نگار کو لفظوں کے استعمال میں اس بات کا خیال رکھنا چاہیے۔ مگر حیرت انگیز طور پر یہ بات ساختیاتی لسانی تھیوری کی ہم نوائی کرتی ہے۔ ساختیات کے مطابق معنی لفظ سے جدا نہیں۔ کوئی معنی آزادانہ طور پر ،لفظوں کے بغیر وجود ہی نہیں رکھتا۔معنی لفظ کے ذریعے اور لفظ کی وجہ سے تشکیل پاتا ہے ۔لہٰذا یہ ممکن ہی نہیں کہ ایک معنی کو کسی بھی لفظ سے ادا کیا جاسکے۔ جب لفظ بدلے گا تو معنی از خود بدل جائے گا۔ لہٰذا ارسطو کا یہ کہنا کہ لفظ ایک ہی طریقے سے ایک ہی شے کو بیان نہیں کرتے، بڑی گہری معنویت رکھتا ہے۔

ارسطو نے اچھے اور برے نثری اسلوب میں فرق بھی کیا ہے۔ اچھا نثری اسلوب وہ ہے جو مناسب (appropriate) ہو اور یہ اس صورت میں ہوتا ہے جب:

"The diction will be approprate if it expresses emotion and character,and is in keeping with the subject matter."

[اگر اسلوب (مصنف کے) مزاج اور جذبات کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ مافیہ سے بھی مناسبت رکھتا ہو تو وہ اسلوب موزوں و مناسب ہوگا]

یعنی جب خیال یا مافیہ کو ٹھیک ٹھیک بیان کرتے ہوئے نثر جذبے اور کردار کی موجودگی کا احساس بھی ابھارے۔ کردار سے مراد مقرر یا متکلم ہے جو ایک خاص مزاج رکھتا ہے۔ اسلوب میں یہ مزاج اپنی جذباتی انفرادیت کے ساتھ محسوس ہونا چاہیے۔ صاف ظاہر ہے کہ ارسطو یہاں اچھی خطابت کے اسلوب کو واضح کر رہا ہے۔اس کا اطلاق دیگر نثری پیرایوں پر نہیں ہوتا۔

برے نثری اسلوب (frigidity) کے اسباب بھی ارسطو نے گنوائے ہیں جو چار ہیں۔ مرکبات، نامانوس الفاظ، طویل اور کثیر اسمائے صفت اور دوراز کار استعارے۔ یہ وسائل دراصل شاعرانہ ہیں اور ارسطو نثر کے غیر شاعرانہ اسلوب پر زور دیتا ہے۔ گویا وہ واضح کرتا ہے کہ نثری اسلوب غیر شاعرانہ ہوتے ہوئے بھی خوب صورت ہوسکتا ہے۔ شاید ارسطو کے ذہن میں شاعرانہ اسلوب سے ابہام کا تصور وابستہ تھا اور ابہام کو وہ نثر کا عیب خیال کرتا ہے۔ مگر کیا تمام قسم کی نثر میں ابہام عیب ہوتا ہے؟ فلسفیانہ ،تاریخی،تنقیدی ،علمی نثر کے لیے یہ عیب ہوسکتا ہے مگر افسانوی، انشائی نثر کے لیے تو ابہام حسن ہی ہوگا۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ شاعرانہ ابہام اور نثری ابہام یکساں نہیں ہوسکتے۔

•••○•○•••

ڈاکٹر ضیاء الحسن

فتح محمد ملک اور پاکستانی تہذیب

فتح محمد ملک ایک نظریاتی نقاد ہیں۔ ان کا بنیادی مسئلہ پاکستانی کلچر اور پاکستانی ادب کے بنیادی عناصر کی تلاش ہے۔ ان کا نقطہ نظر یہ ہے کہ آج ہم ایک قومی فکر اور قومی تہذیب سے محرومی کے ساتھ ساتھ قومی ادب سے بھی محروم ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے اپنی تہذیب کی نظریاتی بنیادوں کو مسمار کر دیا ہے۔ ان کی نظری تنقید کا بنیادی سوال یہ ہے کہ پاکستانی کلچر کیا ہے اور کلچر کا ادبی اظہار کن عناصر پر مشتمل ہونا چاہیے۔ اس حوالے سے محمد صفدر میر لکھتے ہیں:

> ''فتح محمد ملک کی تنقید کا بنیادی مسئلہ ادب اور ثقافت کی نوعیت کو متعین کرنا رہا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کی تنقیدی فکر کو زیادہ سروکار اس بات سے ہے کہ پاکستانی قومیت کا تصور پاکستانی ادیبوں کی تخلیقات میں کیسے منعکس ہوتا ہے۔ وہ ان چند نقادوں میں سے ہیں جو اب بھی اس تصور کے بارے میں سنجیدگی سے سوچتے ہیں اور اسے مربوط اور ہم آہنگ انداز میں متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔''(۱)

پاکستانی ادب کی بحثیں قیام پاکستان کے فوراً بعد ہی شروع ہو گئی تھیں۔ یہ بحثیں دراصل ترقی پسند ادیبوں کے اس نقطہ نظر کے ردعمل کے طور پر شروع ہوئیں کہ قیام پاکستان اصل منزل نہیں ہے بلکہ اصل منزل جاگیرداری اور سرمایہ داری نظام کا خاتمہ اور اس کے بعد ایک ایسا معاشرہ ہے جس میں انسانی مساوات و اقدار کی ترویج ہو سکے۔ اسی لیے انہوں نے اسے داغ داغ اجالا قرار دیا اور پاکستان کو برطانوی سامراج اور

جاگیرداری و سرمایہ داری طبقہ کی سازش قرار دیا۔ ترقی پسندوں نے ادیب کی وفاداری کو پاکستانی عوام کے نصب العین اور امنگوں سے وابستہ کیا اور ریاست وحکومت سے وفاداری کو غیر ضروری قرار دیا۔ترقی پسندوں کے موقف میں انتہا پسندی عدم توازن اور شدت پسندی کے دو نتائج برآمد ہوئے ۔ایک یہ کہ ۱۹۵۳ء میں کیمونسٹ پارٹی آف پاکستان اور انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان کو غیر قانونی قرار دے کر ان پر پابندی عائد کر دی گئی ۔ اس سے پہلے کچھ دیگر پاکستانی ادیبوں نے ترقی پسندوں کے موقف کے خلاف پاکستانی ادب پر بحث مباحثہ کا آغاز کیا۔ ان ادیبوں میں ترقی پسندوں کے ہی ایک ساتھی ڈاکٹر محمد دین تاثیر کے علاوہ محمد حسن عسکری ،سلیم احمد اور انتظار حسین کے نام نمایاں ہیں۔ چوں کہ یہ بحث ردعمل میں شروع ہوئی اس لیے زیادہ نتیجہ خیز ثابت نہ ہوسکی اور پاکستانی ادب کے واضح خدوخال متعین کیے بغیر ہی انجام کو پہنچ گئی ۔ اس پس منظر میں فتح محمد ملک نے اپنے نظریات کے تعین کا کام شروع کیا۔انہوں نے ترقی پسندوں کے موقف کی خامیاں بھی بیان کیں اور ان کے مخالف گروہ کی بھی اور اپنی نظریہ سازی کی بنیاد دوقومی نظریے میں تلاش کی ۔ ادب کے قومی کردار کے بارے میں ان کا تجزیہ یہ ہے کہ پاکستانی ادب نے کبھی اپنے قومی کردار کے حوالے سے سوچا ہی نہیں ہے۔ جس کی وجہ سے اس کا ادب اپنے عہد کے بنیادی مسائل و معاملات سے کٹا ہوا ہے اور قاری کی توجہ سے محروم ہے۔ مختلف اوقات میں مختلف ادیبوں اور نقادوں نے ادب کی موت کا جو اعلان کیاہے وہ دراصل ادب کی موت نہیں ہے بلکہ ان ادیبوں کی ادبی موت ہے جنہوں نے روح عصر سے اپنے تخلیقی عمل کا ناطہ نہیں جوڑا۔ وہ کہتے ہیں کہ نیا ادب تعمیر وتہذیب کے بجائے تخریب اور برہنگی لذت کوشی کا وسیلہ ہے اور اپنی سماجی و اخلاقی ذمہ داریوں سے غافل ہے ۔ وہ کہتے ہیں کہ قیام پاکستان کے بعد پاکستانی ادب کے قاری کا سب سے بڑا مسئلہ آزادی کی حفاظت کا تھا لیکن ادیب اس اہم قومی و معاشرتی موضوع کو فکشن سے باہر ہونے کی وجہ سے اختیار نہیں کر سکا۔ لکھتے ہیں:

''طلوع آزادی کے فوراً بعد قاری کو آزادی کی حفاظت کے غم نے آلیا۔ جب انسانیت دوست اور آفاقیت پرست ادیب جواہر لعل نہرو کے بھارت نے قاری کے حیدر آباد اور کشمیر میں خون کی ہولی مچادی تھی اس وقت کوچوان صاحب کس تانگہ بانی میں مصروف تھے۔ آج بھی کتنی ہی نادیدہ آزادی کی گھات میں ہیں۔ ہمارے ادیب قاری کے اس غم میں کیوں شریک نہیں ہوتے۔''(۲)

پاکستانی ادب کے بارے میں فتح محمد ملک ایک بالکل واضح نقطہ نظر رکھتے ہیں۔ وہ بہت سے دیگر ادیبوں کی طرح پاکستانی ادب کو محض مذہبی ادب یا محض مذہبی تصورات کا اظہار سمجھتے ہیں نہ پاکستان کے مختلف علاقوں کے کلچر کی پیش کش اور نہ ہی اشتراکیت اور ترقی پسندی سے دشمنی کو وہ کہتے ہیں کہ یہ عناصر نہ تو پاکستانی قوم کا کوئی تشخص پیش کر سکتے ہیں اور نہ ہی ادبی معیار و اقدار حاصل کر سکتے ہیں۔ وہ اسے کوئی بالکل سیدھا سادا مسئلہ نہیں سمجھتے جس کو چٹکی بجاتے میں حل کرایا جائے یا جس کو حل کرنے کے لیے غور وفکر کی ضرورت نہ پڑے۔ اس قسم کے ادب کو پاکستانی ادب قرار دینا مسئلہ کو نہ سمجھنے کے مترادف ہے اور ادب اور پاکستانیت دونوں کے لیے نقصان دہ ہے۔ لکھتے ہیں:

''پاکستانی ادب کے باب میں اس قسم کی نظریہ سازی کی یہ کوشش نہ صرف ادیبوں کے انتشار نظر کا سامان کرتی ہے بلکہ نظریہ پاکستان سے انحراف کی راہ بھی دکھاتی ہے۔ ادیبوں کو اس غلط فکری کا شکار بناتی ہے کہ ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء سے پہلے پاکستانی ادب کا کوئی وجود نہ تھا۔ یہ نیا ادب ہے اور اس نئے ادب میں مذہبی تصورات کی آمیزش اس طرح ہو جس طرح اکادکا مغربی ادیبوں کے ہاں ہے اور آمیزش ہی ہو، ایسا نہ ہو کہ رومی و سعدی او رغالب و اقبال کی طرح مذہبی تصورات ادب کی اساس بن جائیں۔ پھر اشتراکیت

سے نفرت کا درس ادیبوں کو مغربی سامراج کا آلۂ کار بنا کر نظریہ پاکستان کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنے کا مشورہ ہے۔ تصور پاکستان پیش کرنے والا شاعر اور مفکر تو اشتراکیت کے اقتصادی تصورات کے اختیار کرنے کو اسلام کی حقیقی اساس کی طرف مراجعت قرار دیتا ہے مگر ادیبوں کے لیے اوامر و نواہی گنوانے والے یہ لوگ سب سے بڑے پاکستانی ادیب اقبال سے خائف ہیں اس لیے کہ اقبال کے نزدیک زندگی اور فن دونوں بامعنی اور بامقصد ہیں۔ مگر ان لوگوں کی تحریریں ''مقصدیت کے ابتذال'' سے پاک ہیں اور یہ مغرب کی زوال زدہ تحریکوں کے عکس پر ''پاکستانی ادب'' کے تخلیق کے خواہاں ہیں۔'' (۳)

مندرجہ بالا اقتباس سے نہ صرف فتح محمد ملک کا نظریہ ادب واضح ہو جاتا ہے بلکہ ان کے ذہن میں پاکستانی ادب کے جو خدوخال موجود ہیں، ان کی بھی وضاحت ہو جاتی ہے۔ ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ عام خیال کے برعکس نہ تو اشتراکیت کو اسلام کے خلاف جانتے ہیں اور نہ ہی پاکستانیت کے۔ یہ اور بات ہے کہ اشتراکیت کے حوالے سے بھی ان کا نقطہ نظر نام نہاد اشتراکیوں کے نقطہ نظر سے مختلف ہے اور اسلام کا تصور بھی نام نہاد اسلام پسندوں سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اس حوالے سے محمد صفدر میر لکھتے ہیں:

''ملک صاحب پاکستانی ادب کے اولین موئدین کی طرح ترقی پسندوں کے مخالف نہیں ہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ انہیں ہمارے زمانے کے چند نمایاں ترقی پسند نقادوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ ان کے نزدیک پاکستانی قوم پرستی ترقی پسندی کی تردید نہیں کرتی بلکہ اس کی توثیق کرتی ہے۔ ایک طرح سے انہیں مجاز اور مخدوم جیسے آزادی سے پہلے کے ترقی پسندوں کے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے جو

تحریک پاکستان کے زمانے میں اس کے لیے گیت لکھا کرتے تھے
اور جن کی ترقی پسندی ان کی پاکستانی قومیت کے ساتھ ہم آہنگ
تھی۔"(۴)

اشتراکیت کی طرح اسلام کے بارے میں بھی فتح محمد ملک روایتی انداز میں نہیں سوچتے۔ان کے خیال میں اسلام کے حوالے سے بھی ہمیں ایک روشن خیال نقطۂ نظر اختیار کرنا پڑے گا۔مختلف مسائل اور نظریات کے بارے میں گومگو اور ابہام کا شکار ہونے کی وجہ سے ابھی تک نہ تو پاکستانی تہذیب اور نہ ہی پاکستانی ادب کے خدوخال متعین ہو سکے ہیں۔ یہ کام نہ تو فکری دیوالیہ پن شکار سیاست دان کر سکتے ہیں اور نہ ہی تنگ نظر اور تعصب میں محصور کٹھ ملا۔ اس کام کے لیے ان کے خیال میں ذہنی گہرائی رکھنے والے ادیب اور دانشور موزوں ترین لوگ ہیں۔ پاکستان اور پاکستانیت کے حوالے سے اسلام کس قدر ضروری ہے اور یہ اسلام کیسا ہونا چاہیے اس کے بارے میں بھی ان کے خیالات واضح ہیں۔ لکھتے ہیں:

"پاکستان تو قائم ہو گیا مگر اسلام کو یہ موقع نہ ملا کہ وہ عرب ملوکیت
کی چھاپ سے نجات پائے۔عرب ملوکیت کی چھاپ سے اسلام کو
آزاد کرنے کا فریضہ اور اسلام کو اپنی اصل روح اور روح عصر سے
ہم آہنگ کرنے کا عمل کسی اقبال ہی کا منتظر ہے اور ظاہر کہ اقبال
سیاست دانوں، ملاؤں اور اقتدار پسندوں کی منڈی سے نہیں بلکہ
تخلیقی فن کاروں کی صف سے ہی اٹھے گا۔"(۵)

فتح محمد ملک پاکستانی کلچر اور پاکستانی ادب کا تعین فکر اقبال کی روشنی میں کرتے ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ اس حوالے سے شیخ احمد سرہندی سے کام کا آغاز کرنا چاہیے۔ اقبال سے پہلے دانشوروں میں وہ مولانا شبلی نعمانی کے کام کو اہمیت دیتے ہیں اور انہیں اقبال کا پیشرو قرار دیتے ہیں لیکن ان کی بصیرت کا مرکز فکر اقبال ہے۔ وہ اسلام،

اشتراکیت، سیاست، ملوکیت، تہذیب، مذہب، فکر، فن، فلسفہ ہر حوالے سے اقبال کو اپنا رہنما بناتے ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ آج ہمارے تہذیبی انتشار اور ادبی کسمپرسی کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ ہم نے فکر اقبال کو بھلا دیا ہے جنہوں نے اپنے نظریات کی بنیاد قرآن اور نبی کریمؐ کی حیات مبارکہ پر رکھی۔ اقبال نے امت مسلمہ کے ماضی، حال اور مستقبل پر اپنے تفکر سے جو نظریات وضع کیے وہ اجتہادی نوعیت کے ہیں۔ اس طرح مذہب میں اجتہاد کا جو سلسلہ شیخ احمد سرہندی سے شروع ہوا وہ فکر اقبال کی صورت میں تکمیل پذیر ہوا۔ ہماری تہذیبی نفسانفسی اور افراتفری کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا ادب اقبال کے نظریہ پاکستان اور اسلام کے تصور تہذیب وفن سے باغی ہے۔ اس کے فکر و خیال کے سانچے مغرب سے مستعار ہیں اور وہ مغربی قومیت کے تصور سے پاکستان کے قومی مسائل و معاملات تہذیب و ادب کو سمجھنا چاہتا ہے۔ لکھتے ہیں:

"۱۹۳۶ء کی ادبی تحریکیں اقبال کو چمن سے نکال دینے، اہل حرم سے ان کی روایات چھین لینے اور فاقہ کش عوام کے بدن سے روح محمدؐ نکال کر مارکس اور فرائڈ کی روح ڈالنے کے جتن میں مگن ہوئیں تو ہمارا ادیب اسلامیان ہند کے مصائب سے فرار اختیار کرتے ہوئے ہندو، فرنگی اور اشتراکی نظریہ حیات میں پناہ گیر ہوا۔ نتیجہ یہ کہ اردو ادب قدیم ہندی اور جدید مغربی ادب کے مزاج سے قریب ہونے لگا اور اسلامی روایات کے نقش دھندلانے لگے۔ یوں اقبال جدید ادب کے چمن سے نکال دیے گئے کہ ان کی غزل سرائی سے لالے کی آگ تیز تھی لیکن تاریخ شاہد ہے کہ فاقہ کش عوام کے بدن سے روح محمدؐ نکل سکی نہ اہل حرم اپنی روایات سے جدائی برداشت کر سکے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہمارا ادیب ہمارے عوام اور ان کی اجتماعی آرزوؤں سے بے تعلق ہو کر کبھی شعوری اور کبھی لاشعوری

انداز سے سامراجی مقاصد کی پشت پناہی میں مصروف رہا۔‘‘(۶)

فتح محمد ملک کی تنقید میں پاکستانی کلچر، پاکستانی ادب اور فکر اقبال کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ نظری مباحث ہوں یا عملی تنقید، وہ انہیں حوالوں سے بات کرتے ہیں۔ انہوں نے پاکستانی ادب کے حوالے سے اس نظریے کے مخالفین پر کڑی گرفت کی ہے اور پاکستانی ادب کے نظریے پر کام کرنے والوں کی فکری غلطیوں کی نشان دہی بھی کی ہے اور فکر اقبال کے حوالے سے اس مسئلے کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ گزشتہ صفحات میں ہم نے ان کے نقطہ نظر کا اجمالی جائزہ لے کر ان کے تنقیدی نظریات پر بحث کی ہے۔ ان کے مضامین عموماً مختصر ہوتے ہیں اور بعض اوقات تشنگی کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ انہوں نے پاکستانی ادب کے حوالے سے اپنے نقطہ نظر کو اپنے مضامین میں واضح کیا ہے لیکن پاکستانی تہذیب اور پاکستانی ادب کے حوالے سے شرح و بسط سے نہیں لکھا۔ یہ مباحث ان کے لیے جتنی اہمیت رکھتے ہیں اس کا تقاضا تھا کہ وہ دوسروں پر اعتراضات کے بجائے خود تفصیل اور اطمینان سے اس کے سارے پہلوؤں کا جائزہ لیتے اور اس حوالے سے بات کو کسی نتیجہ خیز مقام تک پہنچاتے۔ اس خامی کے باوجود ان کی یہ خوبی قابل قدر ہے کہ انہوں نے اس اہم ترین عصری مسئلے کی طرف پاکستانی ادیبوں کی توجہ مبذول کرائی اور منزل کی طرف واضح اشارہ کر دیا۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش لکھتی ہیں:

’’ان کے سوچنے کا انداز ہمدردانہ ہے۔ ان کی تنقید میں عصری، تہذیبی اور ادبی رجحانات کی تعبیر و توضیح بھی ملتی ہے لیکن بعض مسائل میں ان کی بحث تشنہ ہے جس کی وجہ سے ان کا اختلاف جامعیت کے ساتھ سامنے آتا مثلاً ’’خیال کا خوف‘‘ میں محدود فکری زاویہ کی وجہ سے وہ اپنے استدلال میں منطقی ربط پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہوسکے اور وہ وحدت اثر پیدا نہ ہوسکا جو ایسے موضوعات کے لیے ضروری تھا۔ اس کے باوجود کہ بعض امور میں

مجھے ان کی رائے سے اختلاف ہے لیکن ان کی تنقیدی اور توضیحی
صلاحیتوں کا مجھے اعتراف ہے۔ان مضامین میں ان کی تنقیدی اور
اقبال کی متحرک فکری اساس سے گہری وابستگی کا احساس قدم قدم پر
ہوتا ہے۔ جس کی لہر تمام مضامین میں جاری و ساری ہے۔''(۷)

فتح محمد ملک اپنی عملی تنقید میں بھی اپنے انہی نظریات سے کام لیتے ہیں۔ وہ جب کسی فن پارے، کسی کتاب یا کسی فن کار پر لکھتے ہیں تو یہ دیکھتے ہیں کہ اس کی تخلیقات میں تہذیبی حوالے سے کیا نقطہ نظر اختیار کیا گیا ہے اور وہ پاکستانی ادب کے تصور پر کتنا پورا اترتا ہے۔سرسید تحریک کے بارے میں ان کا عمومی نقطہ نظر مخالفانہ ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس تحریک نے مغربی تہذیب وفکر کے زیر اثر عام طور پر اپنی تہذیب سے ناطہ توڑ کر افادی حوالے کو اہمیت دی ۔ خاص طور پر وہ نذیر احمد کی ناول نگاری کے تو بالکل قائل نہیں ہیں۔ ان کے خیال میں نذیر احمد کے ناول ڈینیل ڈیفو کے ناکام ناولوں کے چربے ہیں۔نذیر احمد سے انہیں اصل شکوہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنے ناولوں میں مغربی اخلاقیات کے زیر اثر اپنے تہذیبی ورثے کی تکذیب کی اور فوری افادیت کے پیش نظر مغربی تہذیب کی بالادستی کے تصورات عام کیے۔اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ کلیتاً سرسید تحریک کو رد کرتے ہیں ۔ وہ صرف ان پہلوؤں پر گرفت کرتے ہیں جو ہمارے تہذیبی ورثے اور مذہبی روح سے ٹکراتے ہیں ۔ورنہ سرسید تحریک کے اردو ادب اور مسلمان قوم کے لیے کارناموں کے وہ بھی مداح ہیں ۔لکھتے ہیں:

''سرسید اور ان کے رفیقوں کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی
تخلیقات نے ہندی مسلمانوں کی اجتماعی ہستی کی تباہی اور انتشار پر
نوحہ خوانی کی بجائے اس کی منتشر ریزوں کو چن چن کر جوڑا اور ایک
شکست خوردہ ، پریشان روزگار اور پراگندہ انبوہ کو نفسانفسی کے
گرداب سے نکال کر قومی بقا اور استحکام کے صراط مستقیم پر گامزن

کیا۔ اس تحریک سے منسلک ادیبوں، شاعروں، نقادوں اور مورخوں نے جہاں ہمیں احساس بے چارگی اور کیفیت بے عملی سے نجات دلا کر اجتماعی سمت اور شعور عطا کیا وہاں طبقہ امرا کے تعیش و تفنن کے محدود و منجمد تصورات تہذیب کو رد کر کے ہمہ گیر معاشرتی، اخلاقی اور سیاسی مقاصد پر مبنی نئی فنی اور جمالیاتی اقدار تخلیق کیں۔ زندگی اور ادب کی ان نئی توانا اور متحرک اقدرا سے تخلیقی وابستگی نے رفتہ رفتہ ہمارے دانش وروں کو تحریک آزادی کا دل و دماغ ہی نہیں، بازوئے شمشیر زن بنادیا۔''(۸)

صرف سرسید تحریک یا اقبال کے حوالے سے ہی نہیں، انہوں نے کلاسیکی ادب سے لے کر جدید ادب تک جس بھی ادیب و شاعر کا تجزیہ کیا ہے، ان کا بنیادی حوالہ یہی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ انہوں نے تنقید و تجزیے کے لیے چنا ہی ان ادیبوں کو جو ان کے فکری نظام سے مطابقت رکھتے تھے۔انہوں نے غالب، اقبال، فیض، ندیم، احمد فراز ،میرا جی، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، منیر نیازی، اختر حسین جعفری اور پروین شاکر سب پر لکھا ہے لیکن شاعروں کو انہوں نے تہذیبی اور اسلامی فکری حوالوں سے پرکھا ہے۔ ان کے مجموعوں کی فہرستوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انہوں نے غالب اور اقبال کے علاوہ صرف اپنے ہم عصروں اور جدید شاعروں پر لکھا ہے۔یہ کام یوں بھی مشکل ہے کہ اس کے لیے نہ صرف یہ کہ خود محنت کرنی پڑتی ہے بلکہ بعض اوقات ہم عصروں کی ناراضی کا ڈر بھی رہتا ہے لیکن فتح محمد ملک اس کار مشکل کو کر گزرے ہیں۔ اقبال تو خیر ان کے فکری رہنما ہیں، غالب کی شاعری کا تجزیہ بھی انہوں نے تہذیبی حوالے سے ہی کیا ہے اور تنقید غالب کا ایک بالکل نیا گوشہ دریافت کیا ہے۔فتح محمد ملک کے تنقیدی نظریات کی روشنی میں غالب کی شاعری ایک بالکل نئی معنویت کے ساتھ ابھرتی ہے۔ لکھتے ہیں:

''وہ طرز احساس جو بعد میں دو قومی نظریے کی صورت میں پاکستان

کی فکری اساس بنا، پہلے پہل غالبؔ کے ہاں ہی نظر آتا ہے۔
صرف مسلمانوں کو انگریزوں کے تشدد اور صرف ان کے تمدن کو تباہی
کانشانہ بنتے دیکھ کر غالبؔ بالآخر مسلمانوں کے مقدر کے بارے
میں اس انداز سے سوچنے پر مجبور ہوئے کہ اپنے ہزار سالہ دور
حکومت میں جس وسیع القلب روادار اور انسان دوست تمدنی مسلک
کی آبیاری میں مصروف رہے تھے، دور غلامی میں اسے زندہ رکھنے
کی یہی ایک صورت تھی۔" (۹)

اپنے موقف کی تائید میں انہوں نے غالب کی شاعری اور نثر سے جن مثالوں کو پیش کیا ہے،ان کے پیش نظر ان کے موقف کوتسلیم کرنا پڑتا ہے۔

•••○•○•••

حوالہ جات

۱۔ محمد صفدر میر، بیابان جنوں، مرتبہ شیما مجید، کلاسیک لاہور، نومبر ۱۹۹۷ء، ص:۱۶۸

۲۔ فتح محمد ملک ،تعصبات، مکتبہ فنون لاہور، جون ۱۹۷۳ء:ص ۲۵

۳۔ ایضاً،ص:۴۰۔۴۱

۴۔ محمد صفدر میر، بیابان جنوں،ص:۱۶۹

۵۔ فتح محمد ملک، تحسین وتردید، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۵ء:ص ۱۸۳

۶۔ فتح محمد ملک،تعصبات،ص:۸۷

۷۔ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش،تعصبات (تبصرہ)' مشمولہ نیادور افسانہ نمبر ،ادارہ قمر سلطانہ، جمیلہ ہاشمی، خاور جمیل، پاکستان کلچرل سوسائٹی کراچی، شارہ نمبر ۴۳۔۷۴،ص:۳۹۲

۸۔ فتح محمد ملک،تعصبات،ص:۳۷

۹۔ فتح محمد ملک، انداز نظر، سنگ میل لاہور، ۱۹۹۹ء،ص:۱۴

۱۰۔ فتح محمد ملک، تعصبات،ص:۲۶، ۱۰۷

صوفیہ یوسف

جام دُرک بلوچ، ایک کلاسیک

وہ ادباء و شعراء جو کسی بھی زبان میں ایک مثال کا درجہ رکھتے ہوں، کلاسیک کے زمرے میں آتے ہیں۔ ایسا ادب صرف ،ہمارا علمی و ادبی ورثہ ہی نہیں ہوتا بلکہ یہ ہماری تاریخ و روایات کا بھی امین ہوتا ہے۔ Sanite Beuve ''کلاسیک'' کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں'' کلاسیک ایک ایسے قدیم مصنف کو کہا جاتا ہے جو اپنے مخصوص اسلوب میں اپنا ثانی نہ رکھتا ہو اور اس کی یہ حیثیت مستند اور مسلم ہو۔''(۱) ویسے تو کلاسیک کی کئی تشریحات ملتی ہیں، لیکن مندرجہ بالا وصف کو مدنظر رکھا جائے تو ہمیں ہر زبان میں چند شخصیات اسی ضرور ملیں گی جنہوں نے اپنی قوم کو آنے والے وقت کے لیے اس انداز میں سرخرو رکھا ہے کہ جب بھی کوئی ان کی طرف کچھ سیکھنے کے ارادے سے مڑ کر دیکھے تو کئی نئے زاویے اسے نظر آئیں۔ بالکل اسی طرح بلوچی زبان میں جام درک کا کردار بھی روشنی کے مینار کی حیثیت رکھتا ہے جس سے تحقیق کے مسافر کو جلاملتی رہے گی۔ اس مضمون کی معرفت جام درک کی شاعری میں موجود مختلف رنگوں کی جھلک پیش کی جاتی ہے۔

فارسی اور بلوچی کی شراکت سے نئی تراکیب کے تخلیق کار:

بلوچ قوم کے ایران کے ساتھ شروع ہی سے گہرے روابط رہے ہیں، قوموں کے درمیان روابط کی بنیادی کڑی زبان ہی ہوتی ہے ،اس زبان کی بنیاد پر سماجی اور ثقافتی رشتے خود بخود پیدا ہوتے اور مضبوط ہوتے جاتے ہیں۔ فارسی زبان کو برصغیر میں سرکاری زبان کی حیثیت حاصل رہی اور یہی وجہ ہے کہ آج بھی پاکستان اور ہندوستان کے کتب خانے فارسی قلمی کتابوں سے بھرے ہوئے ہیں۔میر اتعلق صوبہ سندھ سے ہے اور بلوچ

شاعر میرا موضوع ہے ۔ اس لیے یہاں پر میں اتنا ضرور واضح کر دوں کہ آپ بھی سندھ اور بلوچستان کے قدیم سرکاری کتب خانے ،خانقاہیں ،مساجد اور کئی نامور شخصیات کے ذاتی کتب خانے نادر فارسی قلمی کتب کے ذخائر سے بھرپور ہیں۔ فارسی کے علم و ادب سے برصغیر کی تقریباً تمام زبانوں نے استفادہ کیا ہے جس طرح فارسی نے اردو کی پرورش کی ہے بالکل اسی انداز میں اس نے سندھی اور بلوچی زبان و ادب کے چمن کو بھی سیراب کیا ہے۔

قصیدہ ،غزل، رباعی ،مثنوی ،مرثیہ اور اس طرح کی تمام اصناف اردو ،سندھی اور بلوچی میں زیادہ تر فارسی ادب کی دین ہیں ور یہی وجہ ہے کہ بلوچ کلاسیک شاعر جام درک کی شاعری میں بھی دیگر زبانوں (عربی ،سندھی ،اردو) کے ساتھ فارسی الفاظ ،تشبیہات، استعارات کا خوب صورت استعمال دکھائی دیتا ہے ، نہ صرف استعمال بلکہ انہوں نے بلوچی اور فارسی کے میل سے نئی تراکیب بھی تخلیق کیں جو آپ کا کارنامہ ہے ،بلوچی شاعری میں ان تراکیب میں سے چند برائے نمونہ پیش خدمت ہیں۔

درگا	شیرین مقال
در جمال	جلوہ بار
در چیبن	نغز گو
در حدیث	خوش گفتار

انہوں نے فارسی ادبیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا جس کی واضح گواہی اس کا بلوچی کلام ہے جس میں انہوں نے بے شمار الفاظ مثلاً عین، پیکان ،رعد، مہتاب، جبیں ،قلب، بشر، ناوک، مژگاں، لیل ،صنوبر، طاؤس، دادر وغیرہ (۲) کا نہ صرف روانی سے بلکہ خوب صورت استعمال کیا ہے ۔اس کے ساتھ انہوں نے بلوچستان کے مشرقی اور مغربی علاقوں میں بلوچی زبان کے بولے جانے والے مختلف لہجوں کے امتزاج سے زبان کو وسعت دینے کے ساتھ بلوچی کو ایک معیاری اور علمی زبان بنانے کی راہ ہموار کی ۔

تشبیہات اور استعارات کا استعمال:

جام درک بلوچ سے پہلے شعرا اپنے خیالات سیدھے سادے انداز میں بیان کرتے تھے۔ ان کے ہاں تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور تخیل کی رنگ آمیزی کا رواج نہ تھا۔ کلاسیکل شعرا میں جام درک پہلے شاعر ہیں جنھوں نے تشبیہ و استعارات کو نازک اور لطیفہ جذبات کے بھرپور اظہار کے لیے استعمال کیا ہے۔ان کے کلام میں رنگینی تخیل کے نادر شاہکار ملتے ہیں۔انہوں نے جذبات نگاری اور واردات عشق کے اظہار کے لیے ایک نیا اسلوب اپنایا اور جداگانہ انداز بیان اختیار کیا۔ وہ احساسات کو تشبیہ، تمثیل اور استعارہ کے ذریعے پیکر محسوس میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ انہوں نے قدیم شاعری کے جملہ محاسن کو اپناتے ہوئے اپنے عہد کے تقاضوں کی بھرپور عکاسی کی۔ وہ تشبیہات و استعارات کے معاملے میں بڑے جدت پسند تھے۔ مثال کے طور پر وہ دل کو سرکش حاکم سے تشبیہ دیتے ہیں جو کسی کی بات سننے پر آمادہ نہیں:

(ترجمہ) دل کو جتنا بھی قابو رکھنے کی کوشش کرتا ہوں
قسمیں دے کر باز رہنے کی ہدایت کرتا ہوں
لیکن یہ حضرتِ دل حاکموں کی طرح قابو میں آنے کا نہیں (۳)

لطیف وحسین احساسات کا شاعر:

جام درک لطیف وحسین احساسات کو بیان کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ ان کے ہاں حسن وعشق کا چرچا قلبی واردات کا مذکور ہے۔انہوں نے رنگوں اور خوشبوؤں کی محفل سجائی اور شوق کو زبان دی۔ان کا انداز بیان شوخ و دلکش، اسلوب دل کو موہ لینے والا ہے مثلاً قوس قزح سب نے دیکھی ہے مگر جام درک کے دیکھنے کا انداز ذرا ہٹ کے ہے ملاحظہ ہو:

(ترجمہ) دکن کی سمت سے قوس قزح پھولی ہے

اس کے پہلو میں بادل کا سفید ٹکڑا کیا عجب بہار کھلاتا ہے
ان پر محبوب کے ملبوس اور صورت کا گماں ہوتا ہے (۴)

جس طرح فارسی شاعری میں فردوسی، انوری اور سعدی کو پیغمبر سخن مانا گیا ہے اسی طرح کلاسیکی دور کے بلوچی شعرا میں جام درک کو عظیم شاعر تسلیم کیا گیا ہے۔ میر گل خان نصیر جام درک کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

''بلوچی شاعری میں جام درک وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے بلوچی شاعری میں حسن و عشق کی تصوراتی کیفیتوں کو بیان کیا ہے۔ جام درک نے شاعری میں ہجر و فراق اور وصل و دید سے عاشق کے دل و دماغ پر طاری ہونے والی سرمدی کیفیت کو الفاظ کا جامہ پہنایا اور اسے خوب صورت انداز بیان اور سلاست و روانی سے پیش کیا ہے''۔(۵)

قادر الکلام اور بدیہہ گو شاعر:

جام درک ایک قادر الکلام اور بدیہہ گو شاعر تھے انہوں نے فارسی شاعری کو نیا آہنگ اور لب و لہجہ دینے کے ساتھ ایک نئی جہت سے متعارف کرایا۔ انہیں خود بھی اپنے کمال فن پر ناز تھا جس کا اظہار وہ اپنے کلام میں بھی کرتے ہیں:

(ترجمہ) میں نے اشعار کہے ہیں
موتی پروئے ہیں
اور لعل جڑے ہیں (۶)

ایک مرتبہ جام درک کسی محفل میں شریک تھے۔ محفل میں اصرار ہوا کے آپ کچھ کلام سنائیں جام درک نے اہل محفل کے اصرار پر فی البدیہہ کہنا شروع کر دیا اور برجستہ ساٹھ اشعار پر مشتمل طویل نظم کہہ ڈالی۔ جس کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

(ترجمہ) آج میرے دل کی رفتار کا عجیب حال ہے
(کیونکہ) وہ نگاہیں اٹھا کر میری جانب دیکھ رہی ہے
وہ زلفیں سنوار کر محو خرام ہے
محبت کی منزلیں طے کرنے کے لیے (شوق نے) مجھے اسپ
راہوار بنادیا ہے
دوست مہربان ہو تو میں دیوانہ نہیں
وہ خود ملتفت ہو تو (زہے نصیب) ورنہ میری کیا مجال
رفیقو! جام کی فریاد سنو۔(۷)

ہجر و فراق کا بیان:

اگر بلوچی زبان و ادب کی تاریخ کا اجمالی جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کا بڑا حصہ شاعری پر مشتمل ہے۔یہ شاعری عام طور پر دو طرح کی ہے ایک رزمیہ شاعری دوسری عشقیہ داستانیں۔ عشقیہ داستانیں زیادہ تر المیہ ہیں۔ان داستانوں کے علاوہ بھی اگر مجموعی فکری پس منظر کو دیکھا جائے تو بلوچی شاعری میں ہجر و فراق ، درد و داغ، سوز و ساز واضح نظر آتے ہیں ۔درد و فراق کے اظہار کا جو لب و لہجہ جام درک کے ہاں ہے اس کی مثال بلوچی زبان میں شاید ہی کوئی اور ملے۔ وہ فراق کی داستان کو نہایت پرسوز انداز میں بیان کرتے ہیں:

(ترجمہ) کبیر (ایک درخت) کی آگ کے شعلوں کی طرح جلا ڈالتی ہیں
آدھی آدھی رات کو میں بے قرار ہو کر اٹھتا ہوں
حسینوں کے صبر آزما ناز قیامت ڈھاتے ہیں
کبھی ناپید کبھی فراواں............
کاش فراق کے غموں سے ستانے کا موقع مل سکے۔(۸)

اسی کیفیت کو وہ یوں بھی بیان کرتے ہیں:

(ترجمہ) دل بھی پاگل ہے جو مجھ سے الجھتا ہے

یہ سنہری رنگت والے بیٹے کی طرح ضد کرتا ہے

ظالم ترک بادشاہ کی طرح زیادتی کرتا ہے

وہ غبار آلود بادلوں میں زنجیر آسا زلفوں والی محبوبہ کا متلاشی ہے۔(۹)

اخلاقی اقدار اور فلسفہ وحدت الوجود:

رومانی شاعر ہونے کے ساتھ اخلاقی اقدار کے بہتر مبلغ ہیں۔ وہ منکسر مزاجی، برد باری، صبر، قول کی پابندی اور استقامت پر زور دیتے ہیں مثلاً بلوچی روایات کے مطابق قول کی پابندی کے متعلق اپنی شاعری کی معرفت آنے والی نسل کو پیغام دیتے ہوئے واضح الفاظ میں کہتے ہیں:

(ترجمہ) بات جب منہ سے نکل جاتی ہے

تو وہ باہر پڑے ہوئے پتھر کی طرح ہو جاتی ہے

(قول) سنجیدہ اور وزنی ہوتا ہے جیسے پتھر کا بار گراں

اور رباد و باران اور طوفانوں سے بھی اپنی جگہ سے نہیں ہٹ سکتا(۱۰)

وحدت الوجود کے فلسفے کو وہ یوں بیان کرتے ہیں:

(ترجمہ) وہ خود ہی ظاہر بھی ہے اور باطن بھی

ازل سے ہر وقت اس کی ذات موجود ہے(۱۱)

اسی طرح جام درک کے نزدیک ضبط نفس ہی تکمیل ذات کا واحد ذریعہ ہے وہ کہتے ہیں:

(ترجمہ) زندگی دریائے موج در موج بہتی چلی جاتی ہے

(اس میں) کشتیوں کی آمد و رفت ہے

ہمارے اعمال ہی اس کشتی کے بادبان ہیں

ضبط نفس چپو کا کام دیتا ہے (۱۲)

جام درک کی شاعری میں مناظر فطرت:

جام درک مناظر قدرت کے عاشق تھے ۔ان کے اشعار میں مہر و ماہ ، ذرہ و خورشید ،برق و شرر، شفق کی سرخی ،افق کی لالی، ابر و باراں، پھولوں کی رنگینی اور قوس قزح انہیں محبوب کے حسن کی یاد دلاتی ہے تو بجلی کی چمک میں انہیں محبوب کی مسکراہٹ نظر آتی ہے۔

(ترجمہ) رات بجلیاں مسکراتی ہوئی آئیں
جنہوں نے محبوب کی نشانیاں یاد دلائیں
ہم نے انہیں پھولوں کے لمس کی مانند محسوس کیا
جنوب کی جانب جوایک دھنک ابھری ہے
اس کے آس پاس عجیب رنگ کے بادل چھاتے ہیں
(ان مناظر میں) ہماری محبوب کے نقوش کا رنگ جھلکتا ہے (۱۳)

اسی طرح جام درک نسیم سحر کو خوش آمدید کرتے ہوئے کہتے ہیں

(ترجمہ) مرحبا نسیم سحر بو بن پوچھے بہشت کی مکیں ہے
کیونکہ تو محبوب کی جانب سے آئی ہے (۱۴)

وہ ابر و باراں اور گرج چمک کو نوید بہار سے کم نہیں سمجھتے اور اسے اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں:

(ترجمہ) گھنے بادلوں سے بارش کی جھڑی برسنے لگی
(بادل) خراساں کے ڈھلوانوں
شالکوٹ اور مستونگ کے رہگذاروں پر برسے
میری سیمیں بدن محبوبہ

اور شکر لب نازین کو بھگو دیا (۱۴۵)

حب الوطنی کے جذبے کا اظہار:

وطن سے محبت اور جنم بھومی سے پیار ایک فطری جذبہ ہے۔ اس پیار کا اظہار جام درک کی شاعری میں بھی بھرپور انداز میں ملتا ہے۔ ان کے اشعار میں مادرِ وطن کے صحرا اور بیابانوں، پہاڑوں، سنگلاخ چٹانوں، برف پوش کوہساروں، برستے بادلوں اور پرشور ندی نالوں کا تذکرہ بڑے ہی خوب صورت پیرائے میں ملتا ہے۔

حاصل مقصد:

بلوچی شاعری میں جام درک کی شخصیت کلاسیک شاعر کی حیثیت اس لیے اختیار کر جاتی ہے کہ انہوں نے شاعری کی معرفت بلوچی زبان کی وہ خدمت کی جو ایک ماہر لسانیات کرسکتا ہے۔ انہوں نے نہ صرف بلوچی زبان میں ذخیرہ الفاظ کو وسعت دی۔ بلکہ شاعری کو تشبیہات واستعارات کے رنگوں سے نوازا اور لطیف وحسین احساسات کے ساتھ نئے نئے تصورات سے اسے مالا مال کیا بلکہ اس قادر الکلام شاعر نے بلوچی شاعری کی جھولی میں بالکل منفرد اسلوب کے پھول ڈال دیے جن کی خوشبو سے بلوچی شاعری مہک اٹھی۔

آپ کی شاعری فطرتی مناظر، بلوچی روایات، مذہب اور حب الوطنی کے رنگوں کی نہ صرف تاریخ ہے بلکہ آنے والی نسلوں کے لیے وہ بھرپور پیغام لیے کھڑی ہے۔ جس کی اہمیت مسلم ہے اور اسی وجہ سے جام درک بلوچی کے مستند اور مسلم کلاسیک ہیں۔

•••○•○•••

حواشی

۱۔ نظیر صدیقی ، کلاسیک کیا ہے؟(ادب عالیہ)،شعبہ اردو علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد،ص ۱۱

۲۔ میر مٹھا خان مری، درچین (جام درک کے کلام کا اردو نثری ترجمہ) ،اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد،ص ۵۳

۳۔ ایضاً،ص ۶۲

۴۔ ایضاً،ص ۶۶

۵۔ میر گل خان نصیر، بلوچی عشقیہ شاعری،ص ۴۸

۶۔ میر مٹھا خان مری، درچین (جام درک کے کلام کا اردو نثری ترجمہ) ،ص ۹۵

۷۔ ایضاً،ص ۱۰۱

۸۔ ایضاً،ص ۵۷

۹۔ ایضاً،ص ۱۵۰

۱۰۔ ایضاً،ص ۹۷

۱۱۔ ایضاً،ص ۸۴

۱۲۔ ایضاً،ص ۱۶۶

۱۳۔ ایضاً،ص ۱۱۹

۱۴۔ ایضاً،ص ۱۳۳

۱۵۔ ایضاً،ص ۱۳۴

امدادی کتب

۱۔ سید محی الدین قادری زور، ''ہندوستانی لسانیات'' عزیز پبلشرز اردو بازار لاہور، ۱۹۹۲ء

۲۔ سید عبداللہ، ''اشارات تنقید'' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، ۱۹۹۳ء

۳۔ اخبار اردو، ''بلوچستان نمبر'' مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد، نومبر ۲۰۰۳ء

۴۔ صبا دشتیاری، ''بلوچی زبان دلبز انگ'' سید ہاشمی اکیڈمی کراچی، ۲۰۰۲ء

۵۔ نجم الاسلام، ڈاکٹر، ''تحقیق'' شمارہ دوم شعبہ اردو، سندھ یونیورسٹی جامشورو، ۱۹۸۸ء

عطاء الرحمٰن قاضی

مرزا مظہر جان جاناں کی ادبی خدمات

(تحقیقی و تنقیدی جائزہ)

(۱)

مرزا مظہر جان جاناں اٹھارویں صدی کے نقش بندی سلسلے کے برگزیدہ صوفیائے کبار میں سے تھے ۔ مرزا مظہر کا سن ولادت عام طور پر تذکروں میں ۱۱۱۱ھ ملتا ہے(۱) مرزا مظہر کے والد بزرگوار کا نام مرزا جان تھا۔ یہ بھی شاعر تھے اور شاعری میں تخلص جانی سے مشہور ہیں، مختلف علوم پر عبور رکھتے تھے ۔ مرزا جان اورنگ زیب عالم گیر شہنشاہ ہند کے منصب داروں میں سے تھے ۔(۲) شاہان مغلیہ اور ان کے امراء میں یہ دستور چلا آتا تھا کہ جب کسی امیر کے ہاں بچہ پیدا ہوتا تھا تو وہ اس کا نام منتخب کرنے کے لیے بادشاہ وقت سے رجوع کرتے تھے ۔ مرزا جان نے بھی اورنگ زیب عالم گیر سے رجوع کیا تو اورنگ زیب نے کہا۔" بیٹا باپ کی جان ہوتا ہے اور باپ کا نام مرزا جان ہے ۔ اس لیے ہم نومولود کا نام جان جاں تجویز کرتے ہیں۔" بادشاہ وقت کا تجویز کیا ہوا نام منظور کر لیا گیا، لیکن اس میں تبدیلی ہو کر جان جاناں ہو گیا جس کو بعد میں مرزا صاحب نے بھی قبول کر لیا اور اپنے مکاتیب میں یہی نام لکھنے لگے ۔ (۳) گویا مرزا مظہر کا نام جان جاناں تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ تھا۔

مرزا مظہر کی ابتدائی تعلیم و تربیت آگرہ میں ہوئی ۔ بعد میں انہوں نے دہلی ہی کو اپنا مسکن و مامن قرار دیا اور دہلی ہی کے ہو رہے ۔

فارسی کی ابتدائی تعلیم انہوں نے اپنے والد سے حاصل کی ۔ معقول اور منقول کی

کتابیں مختلف عالموں سے پڑھیں۔ علم حدیث و تفسیر حاجی محمد افضل سیالکوٹی سے پڑھا۔(۴) دینی تعلیم کے ساتھ مرزا مظہر نے سپہ گری کے فنون میں بھی مہارت تامہ حاصل کی ۔ ان کی بہادری، شجاعت کے بارے میں بہت سے محیر العقول واقعات بھی ملتے ہیں۔ جن میں ان کے عقیدت مندوں کی عقیدت نے دیومالائی شان پیدا کر دی ہے ۔ مرزا مظہر کی فضیلت علمی کا ذکر کرتے ہوئے ثناء الحق رقم طراز ہیں کہ:

> ''حقیقت یہ ہے کہ مرزا صاحب کو جملہ علوم میں کمال حاصل تھا اور حدیث کے علم میں تو ان کا درجہ اس قدر بلند تھا کہ اپنے زمانے میں وہ ضعیف و قوی اور صحیح و وضعی حدیثوں کے جانچنے کے لیے ایک کسوٹی سمجھے جاتے تھے ۔''(۵)

جمال پرستی اور نازک مزاجی مرزا مظہر کی شخصیت کے دو ایسے جزو ہیں ،جن کو نظر انداز کر کے ان کے نہاں خانۂ دل تک رسائی حاصل نہیں کی جاسکتی۔ مرزا صاحب کی نازک مزاجی کے حوالے سے کئی ایک دل چسپ واقعات مشہور ہیں ۔ایک واقعہ ملاحظہ کیجیے:

> ''خانقاہ شاہ عبدالباری میں حضرت مرزا صاحب قیام پذیر ہوئے ۔ آپ کے سونے کے لیے ایک نفیس اور عمدہ سوتلی سی بنی ہوئی چار پائی کا اہتمام کیا گیا۔ آپ رات بھر کروٹیں بدلتے رہے اور نیند نہ آئی ۔ جب صبح کو چار پائی کو ناپ کر دیکھا گیا تو میں ہلکی سی کان تھی۔''(۶)

مرزا مظہر کی جمال پرستی اور نازک مزاجی کو اکثر و بیشتر ان کے مریدوں نے ایسے غلو آمیز طریقے سے بیان کیا ہے کہ یہ خوبیاں بھی عیب معلوم ہونے لگتی ہیں۔ بہر حال جمال پرستی اور نازک مزاجی نے مرزا مظہر کی شخصیت میں وہ خوش سلیقگی پیدا کر دی تھی جس نے ان کے فکر و فن کو ترفع آشنا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

مرزا مظہر نے فن شاعری پر عبور اپنے مطالعے کی بدولت حاصل کیا تھا۔ ثناء الحق لکھتے ہیں کہ:

''انہوں نے نہ فارسی میں کسی کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا اور نہ اردو میں۔ شاعری میں جس قدر ترقی کی وہ محض ذوق سلیم اور نفاست طبع کی رہبری و رہنمائی میں آتشِ عشق نے کلام میں گرمی اور تاثیر پیدا کی اور مذاق صحیح نے اس کو ظاہری حسن بخشا۔''(۷)

فارسی کی جانب مرزا مظہر کی رغبت اردو کی نسبت کہیں زیادہ تھی۔اس لیے ان کا فارسی سرمایہ کمیت کے اعتبار سے بھی کافی وقیع ہے۔ فارسی زبان میں مرزا صاحب نے ۲۰ ہزار کے لگ بھگ اشعار کہے تھے۔لیکن ان کی طبع لطیف نے رطب و یاس کے اس ڈھیر کو قبول نہ کیا۔ کم و بیش ایک ہزار اشعار منتخب کر کے اپنا دیوان ترتیب دیا۔(۸) اس سے پہلے ان کا منتخب کلام خریطہ جواہر کے نام سے شائع ہو چکا تھا۔اردو کی طرف مرزا صاحب نے کم توجہ دی۔ اس کم التفاتی کے باوجود ان کا اردو کلام اجتہادی رویوں کا حامل ہونے کے باعث وقعت کا حامل ہے۔

مرزا مظہر نے ۱۰ محرم الحرام ۱۱۹۵ھ بروز شنبہ جام شہادت نوش کیا۔(۹)

کون کہتا ہے مر گیا مظہر
فی الحقیقت میں گھر گیا مظہر

محمد حسین آزاد، عبدالرزاق قریشی، ثناء الحق اور ڈاکٹر خلیق انجم، مرزا مظہر کی شہادت کو سیاسی قتل قرار دیتے ہیں اور یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ چوں کہ مرزا مظہر کے زیادہ تر مرید روہیلے تھے اور نجف خاں روہیلوں کا جانی دشمن تھا۔ جب نجف خاں کو سیاسی اقتدار حاصل ہوا تو اس نے روہیلوں کی طاقت کو کچلنے کے لیے سب سے پہلے مرزا مظہر کو قتل کرایا۔اس کے برعکس ڈاکٹر سید تبارک علی کے دلائل زیادہ قرین صواب معلوم ہوتے ہیں اور وہ اس قتل کو سیاسی کے بجائے مذہبی مخاصمت پر مبنی قتل قرار

دیتے ہیں۔(۱۰)

مرزا مظہر کے مزار کے دروازے پر انہیں کا ایک شعر کندہ کرا کے لگایا گیا ہے۔

بہ لوح تربت من یا فتند از غیب تحریر ے
کہ این مقتول را جز بے گناہی نیست تقصیر ے

(۲)

بدقسمتی سے مرزا مظہر کا اردو کلام محفوظ نہ ہوسکا۔ ان کے دستیاب اشعار کی تعداد سو کے لگ بھگ ہے۔ یقیناً مرزا مظہر نے اردو میں اس سے کہیں زیادہ تعداد میں شعر کہیں ہوں گے جبھی تو اہل سخن نے انہیں ''نقاش اوّل ریختہ'' کے لقب سے ملقب کیا ہے۔ اردو کے کم و بیش سارے تذکرہ نگاروں نے آپ کی اردو شاعری کو قابل اعتنا سمجھا ہے۔ مصحفی (تذکرہ ہندی) محمد علی سندیلوی (مخزن الغرائب) فتح علی گردیزی (تذکرہ ریختہ گویاں)، خان آرزو (مجمع النفائس)، انشاء (دریائے لطافت) سے لے کر محمد حسین آزاد (آب حیات) تک تمام اہم ادبی شخصیات نے ان کے اردو کلام کا بطور خاص ذکر کیا ہے جو اس بات کا منہ بولتا ثبوت ہے کہ مرزا مظہر نے فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ اردو شاعری کو بھی مقام اعتبار تک پہنچانے کی ہر ممکن سعی کی۔ انہوں نے اپنے شاگردوں کی ذہنی تربیت میں بھی نمایاں حصہ لیا۔ ان کے تلامذہ میں انعام اللہ یقیں، خواجہ احسن اللہ بیان، محمد فقیہہ دردمند، ہیبت علی خان حسرت اور میر محمد باقی حزیں جیسے شاعر شامل تھے۔ جنہوں نے اردو شعری منظر نامے کو وسعت آشنا کرنے کی کامیاب کوششیں کیں۔

مرزا مظہر نے جب اردو شاعری کے میدان میں قدم رکھا تو انہیں محسوس ہوا کہ ایہام گوئی کی مقبولیت نے اردو شاعری کو الفاظ کا گورکھ دھندہ بنا کر رکھ دیا ہے۔ ایسے میں سچے انسانی جذبات کے دفینے لفظوں میں بھلا کیسے ظاہر ہوسکتے تھے۔ لفظوں کے گرد گھومنے،

والی شاعری کی اہمیت اپنی جگہ، لیکن یہ شاعری گہرے انسانی تجربات، تفکرات اور محسوسات سے تہی ہونے کی وجہ سے ''ہانٹ'' کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی ہے۔ ایک خاص دور میں یقیناً اس شاعری کی ضرورت ہوگی لیکن ایسی شاعری جس میں انسانی زندگی کی رمق موجود نہ ہو، دیر تک انسانوں کا ساتھ نہیں دے سکتی۔

ایہام گوئی کا مصنوعی پن جب حد سے بڑھا تو شاعری سے شعریت مفقود ہو گئی۔ مرزا مظہر اور ان کے حلقے کے دیگر شعراء نے ایہام گوئی کے زیر اثر تخلیق ہونے والی شاعری سے کنارہ کشی اختیار کر کے شاعری کے حقیقی جوہر کی بازیافت کے لیے لفظوں میں چھپی ہوئی معنویت کو تخلیقی لمس سے بیدار کیا۔ یوں صحیح معنوں میں مرزا مظہر کی شاعری سے نئی شعریات کا آغاز ہوتا ہے۔ اردو شعری روایت کے تناظر میں مرزا مظہر کی ادبی خدمات پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر تبسم کاشمیری لکھتے ہیں کہ:

> ''مرزا مظہر کے وضع کردہ شعری اسلوب کے بعد اردو کی انفرادی شناخت کا تعین ہوجاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جب اردو زبان مقامی لسانی روایت سے بلند اور منفرد ہو کر اپنے انفرادی وجود کا اعلان کرتی ہے اور ادبی تاریخ کے طالب علم کو یہ ہرگز نہ بھولنا چاہیے کہ اس اعلان نامے کے پیچھے مرزا مظہر جان جاناں کی ادبی شخصیت، جمالیاتی ذوق اور لسانی عرفان برابر موجود رہتا ہے اور یہی مرزا مظہر کی سب سے بڑی ادبی خدمت بھی ہے۔''(۱۱)

ولی کی پیروی میں اور ایہام کے فروغ کے باعث دکنی اور مقامی الفاظ کا استعمال شمالی ہند کی شاعری میں بکثرت ہونے لگا تھا۔ مرزا مظہر نے جہاں ایہام کے غیر فطری پن کے خلاف مجاہدہ کیا وہیں دکنی اور مقامی الفاظ کے استعمال سے گریز کا رویہ بھی اختیار کیا اور شعوری طور پر اردو شاعری کو فارسی شاعری کے رنگ میں رنگنے کی کوشش کی۔ اگر اس بدلتی ہوئی لسانی صورت حال کا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ مرزا مظہر اس بات کا شعور

رکھتے تھے کہ:

''غزل کی شاعری میں زبانوں کا مقامی وجود تجربے کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے کیوں کہ غزل کی ذہنی ساخت فارسی کی شعری روایت کے سائے میں بنی ہے۔ اس لیے ہی تجربہ زبان کے فارسی عنصر کی طرف راغب ہوتا ہے۔'' (۱۲)

دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ شمالی ہندوستان میں فارسی شاعری کی مضبوط روایت موجود تھی ۔ خود مرزا مظہر فارسی کے معتبر شاعروں میں سے تھے ۔ اگر چہ شمالی ہند کے شاعروں نے ولی کے زیر اثر دکنی طرز سخن کو اختیار کیا لیکن فارسی کی مضبوط شعری روایت کی وجہ سے یہ طرز سخن مقبول نہ ہوسکا اور فارسی غزل کے علائم و رموز اور فارسی غزل کی دیو مالائی داخلی قوت نے شمالی ہند میں دکنی طرز سخن کا چراغ روشن نہ ہونے دیا۔

چوں کہ اٹھارویں صدی میں شمالی ہند میں ایہام گوئی کو خوبی کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا اس لیے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ مرزا مظہر نے بھی آغاز میں اسی غیر فطری طرز سخن کو ایک حد تک ضرور قبول کیا ہوگا یہ بات اس لیے بھی قرین صواب معلوم ہوتی ہے کہ مرزا مظہر اور ان کے شاگردوں کا کلام مکمل طور پر ایہام سے پاک نہیں ہے ۔لیکن مرزا صاحب کے کلام میں صنعت ایہام غیر محسوس طریقے سے شعریت کا جزو بن کر سامنے آئی ہے ۔ مرزا مظہر کا مختصر اردو کلام غزل کے مزاج سے ان کی گہری شناسائی کا سراغ فراہم کر رہا ہے۔ ان کے کلام میں داخلی کیفیات کی عکاسی، عشق کی سرشاری کے ساتھ ساتھ لفظوں کا تخلیقی استعمال ملاحظہ کیا جاسکتا ہے ۔مقامی یا دکنی الفاظ بھی ایک خاص حد تک اپنی جھلک دکھا رہے ہیں جو اس بات کے غماز ہیں کہ جب کوئی صنف سخن کسی علاقے میں پہنچتی ہے تو وہاں کی تہذیب جہاں دبے پاؤں اس صنف سخن میں شامل ہوجاتی ہے وہیں وہاں کے الفاظ اور محاورے بھی اپنی بہار ضرور دکھاتے ہیں۔ مقامی زبان اور محاوروں سے مکمل اجتناب کا رویہ بھی مقعول قرار نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ وہ الفاظ جو مقامی ہوں یا عربی الاصل

اگر غرابت کا احساس دلاتے ہیں اور تخلیق کو ترفع آشنا نہیں ہونے دیتے تو ان سے گریز ہی بہتر ہے ۔مرزا مظہر کے کلام میں مقامی الفاظ اپنی جھلک ضرور دکھاتے ہیں لیکن انہوں نے دکنی شعراء اور ایہام گو شعراء کی پیروی میں ثقیل اور بھدے الفاظ کو اپنی شاعری میں جگہ نہیں دی۔ یقیناً کچھ الفاظ اپنے املاء اور متروک ہوجانے کے باعث آج کے قاری کے لیے اجنبی ہوں گے ۔ایسے اشعار کو اس عہد کے لسانی پیمانوں کی روشنی ہی میں دیکھنا چاہیے۔

مرزا مظہر کے کچھ اشعار دیکھیے جن کا اسلوب آگے چل کر اٹھارویں صدی کی اردو شاعری کے سنہری دور (میر، سودا اور درد کا دور) کا اسلوب قرار پایا۔

ے یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مزوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا ، گل اپنا ، باغباں اپنا

ے سحر اس حسن کے خورشید کوں جا کر جگا دیکھا
ظہور حق کوں دیکھا خوب دیکھا با حیا دیکھا

ے گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
اس قدر جور و جفا کا بھی سزا وار نہ تھا

ے گل کو جو گل کہوں تو ترے رو کو کیا کہوں
دُر کو جو دُر کہوں تو اس آنسو کو کیا کہوں

ے الٰہی درد و غم کی سر زمیں کا حل کیا ہوتا
محبت گر ہماری چشم تر سے مینہ نہ برساتی

ے خدا کو اب تجھے سونپا ارے دل
یہیں تک تھی ہماری زندگانی

اگر ملیے تو خفت ہے وگر دوری قیامت ہے
غرض نازک دماغوں کو محبت سخت آفت ہے

آزاد ہو رہا ہوں دو عالم کی قید سے
مینا لگا ہے جب ستی مجھ بے نوا کے ہاتھ

ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
کیا قیامت ہے موؤں کو ھی ستاتی ہے بہار

لالہ و گل نے ہماری خاک پر ڈالا ہے شور
کیا قیامت ہے موؤں کو بھی ستاتی ہے بہار

ہم گرفتاروں کو اب کیا کام ہے گلشن میں لیک
جی نکل جاتا ہے جب سنتے ہیں آتی ہے بہار

الٰہی مت کسو کے پیش رنج و انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

رسوا اگر نہ کرنا تھا عالم میں یوں مجھے
ایسی نگاہ ناز سے دیکھا تھا کیوں مجھے

کوئی تسبیح اور زنار کے جھگڑے میں مت بولو
کہ آخر ایک ہیں آپس میں دونوں بیچ رشتہ ہے

یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
کہاں ہم کو دماغ و دل رہا ہے
خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

اتنی فرصت دے کہ رخصت ہو یہس اے صیاد ہم
مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم

مرزا مظہر کی شاعری میں متصوفانہ رنگ کی وہ جھلک دکھائی دیتی ہے جس کا ظہور بعد میں درد اور میر کی شاعری میں وسیع پیمانے پر ہوا۔ ان اشعار میں حسن و عشق کے معنوی

تلازمات جہاں مابعد الطبیعاتی پس منظر سے منسلک ہیں وہیں کئی اشعار سیاسی و سماجی اختلال پر شاعر کا وہ تخلیقی ردعمل ہیں جن کے پس منظر میں تعمیر کی خواہش انگڑائیاں لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ بحیثیت مجموعی مرزا مظہر کے اردو کلام میں سرمستی و سرشاری کے عنصر نے وہ اندوہ گیں کیفیت پیدا نہیں ہونے دی جو میر، درد اور ان کے معاصرین کے کلام کا جزو غالب ہے۔

محبوب کی بے التفاتی کا شکوہ، انتظار کا کرب، دیدار محبوب سے جنم لینے والی سرخوشی اور وصال محبوب جیسے موضوعات درحقیقت اسی مابعد الطبیعاتی فکر کا حصہ ہیں جو فارسی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ مرزا مظہر کی فارسی شاعری میں یہ صوفیانہ جذب و مستی اپنے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ ان کی فارسی شاعری کا دیوان ۱۲۷۱ھ میں مصطفائی پریس کانپور سے شائع ہوا تھا۔(۱۳) چند اشعار بطور نمونہ دیکھیے:

ے زخم دل مظہر مبادہ بہ شود آگاہ باش
کایں جراحت یادگار ناوک مژگان اوست

ے اگرچہ طاقت یک گردش نگاہم نیست
خدا کند ہمہ نازش بجان من باشد

ے ظاہر و باطن ہمہ نذر و نیاز عشق بود
درد پنہانی و داغ آشکارا داشتم

ے آہ مظہر تو کجائی کہ پے جستنِ تو
مہ جدا، مہر جدا، چرخ جدا می گردد

ے اگر مظہر بایں ہمت زخضر آب بقا خواہد
زننگ زندگانی تادم مردن خجل باشد

ے از ہمہ قطع نظر کن تا بہ بینی روئے دوست
چشم بستن از جہاں چشم دگر وا می کند

یقیناً مرزا مظہر کی فارسی شاعری کمیت اور کیفیت کے اعتبار سے ان کی اردو شاعری سے بہت زیادہ وقعت کی حامل ہے لیکن اردو شعری روایت کے تناظر میں اگر دیکھا جائے تو ان کی اردو شاعری غیر معمولی نہ سہی لیکن شمالی ہند کا شعری منظر نامہ تابناک بنانے میں اس شاعری نے جو کردار ادا کیا ہے وہ نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

•••○•○•••

حواشی

۱۔ تبارک علی نقش بندی، سید، ڈاکٹر، مرزا مظہر جان جاناں (ان کا عہد اور اردو شاعری) انجمن ترقی اردو، نئی دہلی، ۱۹۸۸ء، ص۲۳

ثناء الحق اپنی کتاب ''میر و سودا کا دور'' میں مرزا مظہر کی تاریخ پیدائش ۱۱۱۳ھ بتاتے ہیں جب کہ ثناء الحق کے بقول مرزا مظہر کی تاریخ پیدائش ڈاکٹر خلیق انجم نے ۱۱ رمضان ۱۱۱۰ھ اور عبدالرزاق قریشی نے ۱۱ رمضان ۱۱۱۳ھ بیان کی ہے۔

۲۔ ایضاً، ص۲۲

۳۔ ثناء الحق، میر و سودا کا دور، ادارہ تحقیق و تصنیف کراچی، اشاعت اوّل ۱۹۶۵ء، ص ۱۸۸، ۱۸۷

۴۔ تبارک علی، حوالہ محولہ بالا، ص ۲۷

۵۔ ثناء الحق، حوالہ محولہ بالا، ص۱۹۰

۶۔ تبارک علی، حوالہ محولہ بالا، ص۳۰

۷۔ ثناء الحق، حوالہ محولہ بالا، ص۱۹۴

۸۔ ایضاً، ص۱۹۶

۹۔ تبارک علی، حوالہ محولہ بالا، ص ۴۵

۱۰۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳، ص۲۸۱

۱۱۔ ایضاً، ص۲۷۹

۱۲۔ تبارک علی، حوالہ محولہ بالا، ص۱۶۲

ڈاکٹر رشیدہ حسن

جشن نوروز اور وصف بہار
(فارسی شاعری کے آئینے میں)

جشن نوروز، زرتشتیوں کی اہم ترین عید اور ایرانیوں کا قومی تہوار ہے ۔ جو بہت قدیم زمانے سے اس سرزمین میں رائج ہے ۔ اگرچہ زرتشتیوں کی مقدس کتاب ''اوستا'' میں نوروز کا ذکر نہیں کیا گیا ،لیکن پہلوی زبان کی بعض مذہبی کتابوں میں نوروز اور قدیم ایرانی رسوم کا ذکر موجود ہے ۔(۱) فرہنگ معین کے مطابق، ابتدائی عہد کے خلفاء نوروز کو اہمیت نہیں دیتے تھے،لیکن بعد میں اموی خلفاء نے اپنی معیشت کی پیش رفت اور اقتصادیات میں اضافے کیلیے نوروز کو نئے سرے سے رواج دیا۔ پہلا شخص جس نے نوروز میں تحائف کے لین دین کو رواج دیا ،حجاج بن یوسف تھا۔ بعد میں مذکورہ خلفاء نے اس رسم کو منسوخ قرار دیا کیوں کہ عام لوگوں کے لیے یہ رسم کافی مہنگی تھی ۔لیکن اس تمام عرصے کے دوران ایرانی اس تہوار کو مناتے رہے۔ ابو مسلم خراسانی کی تحریک اور خلفائے عباسی کے برسراقتدار آنے کے بعد مخصوصاً برمکی اور دوسرے ایرانی وزراء کے اقتدار کے وقت، طاہریوں اور صفاریوں کی حکومتوں کے دوران ایرانی رسوم اور تہواروں کو نئے سرے سے رونق ملی۔ آثار و قرائن سے پتہ چلتا ہے ۔دین اسلام کے بعد یہ جشن تواتر سے منایا جاتا رہا ہے اور ایک عہد سے دوسرے عہد کے دوران اس تہوار میں کچھ تبدیلیاں رونما ہوتی رہیں۔ حتیٰ کہ آج یہ ایرانیوں اور افغانیوں کا سب سے بڑا تہوار ہے۔(۲)

عرب اور ایرانی مصنفین نے اس تہوار کو پیشدادی بادشاہ جمشید سے منسوب کیا ہے۔حتی کہ بعضوں نے تو اسے تخلیق کائنات سے مربوط کیا ہے۔(۳) اور بعض مصنفین کا کہنا ہے کہ حضرت سلیمانؑ ہی کا فارسی نام جمشید تھا۔(۴) گویا جشن نوروز کی قدامت

حضرت سلیمانؑ کے عہد تک پہنچتی ہے اور عام لوگوں میں یہ جشن، نوروز جمشیدی کے نام سے مشہور ہے۔ اس دن عید منانے کا سبب یہ تھا کہ جمشید بادشاہ نے دیووں پر غلبہ حاصل کیا تھا۔ بہرحال یہ دن تہوار کے طور پر منانا کب شروع کیا گیا، کہا جا سکتا ہے کہ پانچ سو سال قبل مسیح اس کا آغاز ہوا اور اب تک کسی نہ کسی شکل میں موسم بہار میں منایا جاتا ہے۔ اسی لیے اسے ''جشن بہاراں'' بھی کہتے ہیں۔

ایرانی کیلنڈر کے مطابق فروردین، اردی بھشت اور خرداد (۲۱ مارچ سے ۲۰ جون تک) موسم بہار کے مہینے ہیں جو کہ افغانستان میں جاری سالنامے کے مطابق حمل، ثور اور جوزا کہلاتے ہیں۔ فرودین ماہ کی پہلی تاریخ موسم بہار کا پہلا دن ہے اور یہی نوروز ہے جب ایرانی اپنا قومی جشن مناتے ہیں۔

نوروز کو عید کائنات بھی کہا گیا ہے۔ کیوں کہ عرفاء کے بقول یہ عید انسانوں کے علاوہ حیوانات، نباتات اور جمادات کی بھی عید ہے (۵) اس دن گویا زمین کروٹ بدلتی ہے اور سبزہ و نباتات نیند سے بیدار ہوتی ہیں۔ ہوا معتدل اور روز و شب برابر ہوتے ہیں۔ نباتات میں کونپلیں پھوٹتی ہیں۔ حیوانات میں افزائش نسل کے یہی دن ہیں۔ کانیں معدنیات سے یعنی قیمتی پتھروں سے بھر جاتی ہیں اور آب نیساں کے قطرے، سمندروں کے ساحل پر منتظر سیپیوں کے کھلے دہن کو سچے موتیوں (Pearls) کے خزانوں سے بھر دیتے ہیں۔

جب ایرانیوں اور ترکوں کو دین اسلام کی قبولیت کا شرف حاصل ہوا۔ تو اس تہوار نے مذہبی رنگ اختیار کر لیا۔ اس روز کی مخصوص دعائیں اور اوراد دینی کتب میں رقم ہوئیں۔ مثلاً تحویل سال کے وقت یہ دعا جو نوروز کے لیے مخصوص ہے، پڑھی جاتی ہے۔

یا مقلب القلوب والابصار یا مدور اللیل والنہار یا محول الحول والاحوال حول حالنا الی احسن الحال

ترجمہ: اے دلوں اور نگاہوں میں انقلاب لانے والے، اے گردش لیل و نہار کو جاری

رکھنے والے، اے تحویل سال اور تبدیلی حالات پر قادر ذات : ہمارے حالات کو بہترین حالات میں بدل دے۔''

اسلام کے بعد بھی نوروز کی مراسم انجام پاتی رہیں۔ بلکہ پہلے سے زیادہ بہتر طریقے سے انجام ہوتی رہیں۔ نماز، دعا اور تلاوت قرآن کو اعمال نوروز میں نمایاں جگہ حاصل ہوئی ۔حتی کہ ''سفرہ ہفت سین''میں مصحف یعنی قرآن کا اضافہ ہوا۔ کہتے ہیں امام ابوحنیفہ کے والد بزرگوار جو ایرانی الاصل تھے ۔نوروز کے دن حضرت علیؑ کے لیے مٹھائی لائے۔ آپؑ نے استفسار کیا ''یہ کیا ہے؟'' انہوں نے جواب دیا'' یہ نوروز کی شیرینی ہے'' حضرت علیؑ نے از راہ تفنن فرمایا'' ہر روز کو ہمارے لیے نوروز کرو'' اور آپؑ نے وہ مٹھائی اپنے اصحابؓ میں تقسیم فرمائی۔

نوروز صرف ایران اور ایرانیوں کے لیے مختص نہیں بلکہ وسط ایشیا کے مسلمان ممالک، پاکستان، افغانستان، ہندوستان، خلیج فارس اور خاص طور پر روسی تسلط سے آزاد شدہ ریاستیں اس مبارک دن کو شادمانی اور جوش خروش سے مناتی ہیں۔ نوروز کی رسمیں تقریباً ہر جگہ (معمولی تبدیلی کے ساتھ) ایک سی ہیں۔ مثلاً ''گہنبار ششم'' سے کچھ دن پہلے جو کہ شمسی سال کے اختتام سے پانچ روز قبل واقع ہوتا ہے، کچھ فصلوں کے تھوڑے سے دانے مثلاً گندم ،جو،مسور، ماش وغیرہ کو ایک کم گہرے برتن میں کاشت کرتے ہیں تا کہ عید کی رات گھر کو سبزے سے آراستہ کیا جا سکے۔ گہنبار ششم کے آغاز سے پہلے ہی گھر کی ہر چیز تبدیل کر دی جاتی ہے۔ تمام گھر کو اندر باہر سے دھویا جاتا ہے۔اس عمل کا مقصد آلودگی، گندگی، نجاست ونحوست سے تمام گھر کو پاک کرنا ہے۔(۵)

عید کے دن تمام افراد خانوادہ بہترین اور نیا لباس پہنتے ہیں اور تحویل سال کے لمحے، سفرہ نوروزی (سفرہ ہفت سین) کے گرد جمع ہو جاتے ہیں۔ سفرہ ہفت سین ان سات کھانے کی اشیاء پر مشتمل ہے جن کا نام ''س'' سے شروع ہوتا ہے۔ مثلاً سیر (لہسن) سکہ، سرکہ، سیب، سمنو (گیہوں کے خوشوں سے تیار کیا ہوا حلوہ) سنجد (تل) اور سپند

(کالا دانہ جس سے جادو کے توڑ کے لیے دھونی دی جاتی ہے)۔ وہ سبزہ جو مختلف دانوں سے تیار کیا گیا تھا وہ بھی دستر خوان پر رکھ دیا جاتا ہے۔ دین مبین اسلام کے آنے کے بعد مصحف (قرآن) بھی سفرہ نوروزی میں شامل ہوگیا جو کہ برکت اور تائید الٰہی کی علامت سمجھا جاتا ہے۔تحویل سال کا لحظہ نزدیک ہوتے ہی سب دعا پڑھتے ہیں جس کا اوپر ذکر کیا گیا ہے۔اس دعا کی برکت سے تمام سال کے دوران خطرات سے محفوظ رہنے، بلاؤں سے حفاظت اور نعمتوں کی فراوانی کی دعا مانگی جاتی ہے۔ جونہی تحویل سال کا عمل انجام پاتا ہے۔سب ایک دوسرے کو مبارک باد دیتے ہیں اور ایرانی رسم کے مطابق روبوسی انجام پاتی ہے۔صوبہ خراسان میں خاص طور پر دیہات میں رواج ہے کہ تحویل سال سے دو تین دن پہلے بہت سی روٹی پکاتے ہیں کیوں کہ خراسانی معتقد ہیں کہ تحویل کے وقت ہر گھر کا نعمت خانہ روٹیوں سے معمور ہونا چاہیے۔(۶)

عید کے دوران ایک دوسرے سے میل ملاقات کے لیے جاتے ہیں۔عید کا پہلا دن خاندان کا معمر ترین فرد گھر میں رہتا ہے تاکہ سب اس سے ملنے آئیں اور اسے نوروز کی مبارک باد دیں۔نوروز کے دنوں میں خاص مٹھائیوں اور غذاؤں سے مہمانوں کی پذیرائی ہوتی ہے۔

بہت عرصے سے صوفیا نوروز کی اپنی خانقاہوں اور درگاہوں میں بادشاہ اپنے درباروں میں اور عوام اپنے گھروں میں مناتے تھے۔شاعروں نے اپنے اپنے انداز سے اس خوشی کے موقع پر اپنے قلبی احساسات کو شعر کے قالب میں ڈھالا۔ ان میں سے بعض کے ترشحات قلم کو جو نوروز اور بہار کی توصیف میں قصیدہ سرا ہوئے ہیں یہاں ذکر کیا جاتا ہے۔

رودکی ، سامانی دور کا شاعر جسے فارسی شاعری کا باوا آدم کہا جاتا ہے اور جو سخن پروری میں یگانہ روز گار ہے۔ "بہار خرم" کے عنوان سے آمد بہار پر نغمہ سرا ہے۔

آمد بہار خرم، بارنگ ء و بوی طیب
با صد ہزار نزھت و آرائش عجیب
شاید کہ مرد پیر بدینگہ جوان شود
گیتی بدیل یافت ،شباب ازپی مشیب (۷)

اس قصیدہ میں جو اس کے دیوان کے ماتھے کا جھومر ہے ۔ رودکی کہتا ہے۔

چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد
لشکرش ابر تیرہ و باد صبا نقیب
نفاط برق روشن و تندرش طبل زن
دیدم ہزار خیل و ندیدم چنین مہیب (۸)

ہوشنگ ابتھاج، جو سایہ، تخلص کرتے ہیں، منکسرالمزاج ،متواضع اور دھیمے مزاج کے شاعر ہیں۔ عام نمائش سے ہٹ کر ،دل انگیز شعر کہتے ہیں۔بہار کا ذکر کرتے ہوئے کچھ دکھی دکھائی دیتے ہیں۔

بھار آمد گل و نسرین نیا ورد	نسیمی بوی فروردین نیا ورد
پرستو آمد و از گل خبرنیست	چرا گل با پرستو ہمسفر نیست
چرا می نالد ابر برق در چشم	چہ می گوید؟ چنین زا را زسر خشم
چرا خوں می چکداز شاخہ گل	چہ پیش آمد ،کجاشد بانگ بلبل (۹)

پرانے زمانے میں چونکہ بادشاہ کی تاجپوشی کی رسم، نوروز کے دن انجام پذیر ہوتی تھی، اس پر شکوہ اور مجلّل رسم کے ساتھ نوروز کی شان دوبالا ہوجاتی۔ بہت سے شاعروں نے وصف بہاراور مدح شاہ میں قصیدے کہے ہیں۔ ابوطالب کلیم کاشانی جو کہ شاہ عباس کبیر کے ہم عصر تھے اور شاہجہاں کے دربار میں ملک الشعرا کا مقام رکھتے تھے۔ یہ قصیدہ گو شاعر بہار کی تعریف میں یوں رقم طراز ہیں:

دگر نوروز عالم را جوان کرد	گلستان را بہ کام بلبلان کرد

فروتن گشت شاخ از بار، اما　　به مردم باغبان را سرگران کرد
شکوفه پیر زاد از مادر شاخ　　عجب تر این که بستان راجوان کرد
بهشت بی عمل دریاب کامروز　　چمن را ابر چون باغ جنان کرد (۱۰)

کلیم کاشانی نے ایک اور قصیدے میں بہار کی یوں تعریف کی ہے:

چمن تمام فرح شد ز انبساط بھار
چه باده در سرو چه گل به گوشه دستار
کشیده وسمه برابروی موجه سبزهٔ تر
نهاده پر تو گل ها چو چشم عینک دار (۱۱)

آپ فرماتے ہیں:

چنان ز مقدم نوروز شد طراوت عام
که سبز گشت هم از آب تیغ چوب نیام
اگر ز عالم بالا نوید رحمت نیست
به خاک این همه باران چه می برد پیغام
زمانه از رقم سبزه بر صحیفه خاک
سند نوشته که از ابر می ستاندوام
چمن زیک نم باران رساند سبزه بابر
به سرعتی که کسی پس دهد جواب سلام
ز رقص برق بود ابر،گرم در پاشی
نه رقص اوشود آخر نه این نثار تمام
ز حسن تربیت برشگال نیست عجیب
که خار پشت شود همچو گل حریر اندام

ایک اور مقام پر نوروز اور ماہ شوال کے یکساں وقوع پذیر ہونے پر،اس مبارک ساعت

کا یوں خیر مقدم کرتے ہیں:

حجتہ مقدم نوروز و غرّہ شوّال فشانده اند چه گل های عیش بر سر سال
به بزم عیش دو جام است در کف ساقی ضرورتست بلی، این دو عید را دو ہلال (۱۲)

ادیب الممالک فراهانی، جو بلاشبہ اور بغیر کسی استثناء کے شعر و شاعری میں اپنے تمام ہم عصر شعرا میں تقدم اور امتیاز کے حامل ہیں اور تجدید حیات ادبی کے دروان جو کہ نشاط اصفہانی سے شروع ہوتا ہے اور ادیب الممالک، پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ اکثر شعرا پر برتری رکھتے ہیں۔ آپ کا زمانہ انقلاب مشروطیت سے متصادف ہے اور یہی وہ زمانہ ہے جب ایران سیاسی کشاکش کا شکار تھا، آپ عیدالاضحیٰ، عید غدیر، نوروز اور جمعہ کے ایک ساتھ رونما ہونے پر یوں ہدیہ تہنیت پیش کرتے ہیں۔

آمد نغز و هژیر و فرخ و فیروز اضحیٰ و عید غدیر و جمعه و نوروز
گشته برابر، چهار عید مبارک آمده از پی چهار طالع فیروز
چهار نوید امید و مژدهٔ شادی چهار شب جانفزا و صبح دل افروز
بیشتر از پارشد، غنیمت امسال خوب تراز دی رسید، نعمت امروز (۱۳)

مسعود سعد سلمان، جو کہ حبسیہ سرا شاعر معروف ہیں۔ آپ محمود غزلوی کے دربار سے منسلک تھے اور محمود کی فتوحات کی ستائش میں قصیدہ سرا تھے۔ بہار کی توصیف اور سلطان کی مدح میں کہتے ہیں:

به نو بهاران غواص گشت ابر هوا که می برآرد، ناسفته لولوی لالا
به لولو ابر بیا راست روی صحرا را مگر نشاط کند شهر یار، زی صحرا
مگر که راغ سپهر است و نرگسان انجم مگر که باغ بهشت است و گلبنان حورا
زمین به خوبی چون روی دلبر گلرخ هوا به خوشی چون طبع مردم دانا (۱۴)

مسعود سعد سلمان نے ایک اور قصیدے میں جو کہ سلطان ابراہیم بن مسعود کی شان میں کہا، بہار کا یوں استقبال کیا ہے۔

ز فردوس با زینت آمد بہاری چو زیبا عروسی و تازہ نگاری
بگسترده بر کوه و بردشت فرشی کش از سبزه پود است وز لاله تاری (۱۵)

عمید الملک ابوالقاسم کی مدح اور نوروز کے وصف میں یوں سخن سرا ہیں:

روز نوروز و ماه فروردین آمد ند ای عجب زخلد برین
تا جہا نست گلبنانرا آن حلہ ہا بافت با غھارا، این
باد فرخندہ برعمید اجل خاصہ پادشاه روی زمین (۱۶)

شعدی شیرازی، ایران کا ہردل عزیز شاعر اور عظیم ترین عالمی شہرت کا حامل حکیم سخن باد نوروزی کو دم عیسیٰ سے تشبیہ دیتا ہے:

بھار آمد کہ ہر ساعت رود خاطر بستانی بہ غلغل در سماع آیند ہر مرغی بہ دستانی
دم عیسیٰ است پنداری نسیم باد نوروزی کہ خاک مردہ باز آید در و روحی و ریحانی

آپ ایک اور مقام پر وصف نوروز میں یوں لب کشا ہیں:

باد بھاری و زید از طرف مرغزار باز بہ گردون رسید نالہ ہر مرغ زار
سر و شد افراختہ، کار چمن ساختہ نعرہ زنان فاختہ برسر بیدو چنار

آپ اہل دانش وخرد کی نگاہ میں سبز درختوں کے ہر پتے کو خالق کائنات کی معرفت اور پہچان کی علامت قرار دیتے ہیں۔آپ فرماتے ہیں:

برگ درختان سبز،در نظر ہوشیار ہر ورقی دفتریست، معرفت کردگار
وقت بہار است خیز تابہ تماشا رویم تکیہ برایام نیست، تا دگر آید بہار (۱۷)

سعدی، نوروز کی تعریف میں مندرجہ ذیل اشعار کے پیرائے میں ،خود کو سرخوش و مسرور پاتے ہیں۔

بر آمد باد صبح و بوی نوروز بہ کام دوستان و بخت پیروز
مبارکبادت این سال و ہمہ سال ہمایوں بادت این روز و ہمہ روز (۱۸)

سعدی بہار کی رات کو شب قدر اور صبح کو نوروز کہتے ہوئے لب کشا ہیں:

مبارکتر شب و خترمترین روز به استقبالم آمد بخت پیروز
دهل زن گو، دو نوبت زن بشارت که دوشم قدر بود، امروز نوروز (۱۹)

ناصر خسرو قبادیانی، پانچویں صدی ہجری کے معروف شاعر، قدرت کی صناعی کی ستائش میں ثانی نہیں رکھتے۔ وصف طبیعت میں ایک چیرہ دست اور ماہر سخنر ہیں اس خیال کی باریکیاں اور صورت بندیاں ناصر خسرو کی شاعری میں بے مثل ہیں۔ آپ شعر و ادب کی بہت سی جہتوں سے اپنے ماقبل شعرا پر فوقیت رکھتے ہیں۔ سال نو یعنی بہار کو یوں خوش آمدید کہتے ہیں:

جهان را دگر گونہ شد کاروبارش برو مهربان گشت صورت نگارش
بہ دیبا بپوشید، نوروز رویش بہ لولو بشست ابر، گرد عذارش
بہ نیسان همی قرطہ سبز پوشید درختی کہ آبان برون کرد ازارش
گه در بارد ، گهی عذر خواهد همان ابر بد خوی، کافور بارش (۲۰)

آپ کہتے ہیں:

آمد بهار ونوبت سرما شد ون سالخورده گیتی ، برنا شد
آپ چونیل بر کہ واش میگون شد صحرای سیمگونش، خضرا شد (۲۱)

عنصری، پانچویں صدی ہجری کے ایک عظیم شاعر اور استاد سخن، جو مزین قصاید اور لطیف غزلوں کے خالق ہیں۔ فکر کی نزاکت اور تازہ مضامین کو شعر میں یوں بیان کرتے ہیں کہ شعر عام قاری کی سوچ اور دسترس خیال سے ماورا قرار پاتا ہے۔ بہار اور نوروز کی ستائش میں آپ نے تشبیہات و استعارات کے استعمال میں ابتکار سے کام لیا ہے۔ کہتے ہیں۔

باد نوروزی همی، در بوستان بتگر شود تاز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود
باغ همچون کلبہ بزاز پر دیبا شود باد همچون طبلہ عطار، پر عنبر شود (۲۲)

خواجہ شمس الدین حافظ شیرازی، کسی بھی دوسرے شاعر کی نسبت، زندگی بسر کرنے کی حقیقی لذتوں کا ادراک رکھتے ہیں۔ بہت حساس ہیں اور زیست کے ذائقے سے

بخوبی آشنا ہیں اور ''خوشتر زعش وصحبت باغ و بہار'' سے بہتر کسی چیز کو نہیں گردانتے۔ آب زندگی اور روضہ ارم کو طرف جو یبار اور می خوشگوار، میں تلاش کرتے ہیں۔ تمام تر درویش منشی اور فقر و بے نیازی کے باوجود ''گل و نبید'' سے دامن نہیں چھڑا سکتے۔ وہ حساس شاعر، جو زندگی کو سمجھتا ہے اور خوشی کے ہر لمحے کو جانچنے میں عجلت سے کام لیتا ہے۔ بہار کی آمد پر اس کے نازک دل میں کیا احساس ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

ابر آذاری برآمد، باد نوروزی وزید   وجہ می می خواہم و مطرب کہ می گوید رسید
شاہد ان در جلوہ و من شرمسار کیسہ ام   بار عشق و مفلسی صعب است و می باید کشید (۲۳)

وہ کہتے ہیں:

خوش آمد گل و زان خوشتر باشد   کہ دستت بجز ساغر نباشد
زمان خوشدلی دریاب ،دریاب   کہ دایم در صدف گوہر نباشد (۲۴)

وہ گل و نبید کو بہار کے ساتھ لازم وملزوم گردانتے ہیں۔

رسید مژدہ کہ آمد بہار و سبزہ دمید   وظیفہ گر برسد، مصرفش گل است و نبید
صفیر مرغ برآمد بط شراب کجا است   فغان فتاد بہ بلبل، نقاب گل کہ درید (۲۵)

وہ خود جانتے ہیں کہ ایسے موسم میں کیا کام زیادہ ضروری ہے، کیا کرنا چاہیے؟ کہتے ہیں:

ساقیا، سایہ ابراست و بہار ولب جو   من نگویم کہ چہ کن، ار اھل دلی خود تو بگوی
پیشتر زان کہ شوی خاک در میکدہ ہا   یک دوروزی بسر اندر رہ میخانہ بپوی (۲۶)

ایک اور جگہ باد بہاری کے ساتھ یوں روبصحرا ہیں:

ہوس باد بھاری بہ سوی صحرا برد
باد بوی تو بیا ورد وقرار از مابرد
ہر کجا بود دلی چشم تو برد از راھش
نہ دل خستہ بیمار مرا تنھا برد

بہار توبہ شکن، کو اپنی قسم ٹوٹنے کا ذمہ دار قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں:

بعزم توبہ سحر گفتم استخارہ کنم
بہار توبہ شکن می رسد، چہ چارہ کنم (۲۷)

نظامی گنجوی:

ساقی منشین فارغ ، می دہ کہ بہار آمد
بخت از سر بی کاری ہم برسرکار آمد
در باغ برومندی، یک دانہ وفا کشتم
آن دانہ بہ شاخی شد، وان شاخ بہ بار آمد (۲۸)

خواتین شاعرات بھی وصف بہار میں مرد شاعروں سے کسی صورت پیچھے نہیں ہیں۔قرۃ العین طاہر، جو شاعرہ ہونے کے ساتھ ساتھ مجتہد بھی تھیں، فتح علی شاہ قاچار کے زمانے میں اہل فضل اور باذوق سخن سراؤں میں شمار ہوتی تھیں۔آپ نے خوب صورت اشعار کہے ہیں۔طاہرہ تخلص کرتی تھیں۔انہوں نے ادبی لحاظ سے نئے رنگ کی طرح ڈالی۔اپنی ایک مثنوی میں بہار کو یوں سراہتی ہیں:

بیا ساقیا شد جھان نو بہار   زمین چون زمرد شدہ سبزہ زار
بہار است بشگفتہ شد گلستان   بساطی بیفکن تو در بوستان (۲۹)

شمسی حایری، ایک اور خاتون شاعرہ،قصیدہ بھاریہ میں یوں سخن سرا ہیں:

شد فصل بہار و شدہ خرم ہمہ آفاق   گردیدہ بہ گل، بلبل دل خون شدہ الحاق
یارا، شدہ عشاق ہمہ طاقتشان طاق   رفت از کف مادر رہ عشق تو دل و دین (۳۰)

ماہ منظر،سواد کوھی،اس خاتون سخن ور کے اشعار نامہ ہفتگی (اطلاعات بانوان) جو تہران سے چھپتا ہے، میں نشر ہوتے رہے ہیں، بہار کا استقبال یوں کرتی ہیں:

بلبل نغمہ سرا باز بہ گلزار آمد   بوسہ بر گل زد و مستانہ بہ دیدار آمد
مژدہ عیش و طرب می دھدت مرغ چمن   چون گل و سبزہ بروئید و پدیدار آمد
نوبت فصل بہار است وغم از دل بردن   بنگر پیک سعادت کہ دگر بار آمد

منظر از هلهلہ و شادی ور مرغان چمن   نغمہ ای خوش بہ دل آورد و بگفتار آمد (۳۱)

مژگان، آپ کے شعر بھی نامہ ہفتگی ،اطلاعات بانوان، تہران کی زینت بنتے رہتے ہیں۔

نمونہ کلام ملاحظہ ہو:

بہار آمد و تازہ گردید جاں   شدہ غرق گل بار دیگر جھان

چمن سبز و خرم چو فرش بہشت   گشودہ بہ ہر سوی مرغی دھان (۳۲)

فروغ فرخزاد کے نام سے کون واقف نہیں۔ انسانی اور مخصوصاً عورت کے جذبات واحساسات کو بلا جھجک شعر کا رنگ دیتی ہیں۔ پاکستانی ادب کے ماتھے پر درخشاں ستارہ، پروین شاکر کافی حد تک فروغ فرخزاد کی پیروی کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ فروغ بہار کے حوالے سے یوں لب کشا ہیں:

خندید باغبان کہ سرانجام شد بہار   دیگر شکوفہ کردہ درختی کہ کاشتم

دختر شنید وگفت چہ حاصل ازین بہار   ای بس بہار ہا، کہ بہاری نداشتم (۳۳)

دوشیزہ ،منیرطہ (منیر) ۱۳۰۹ ہجری شمسی، تبریز میں پیدا ہوئیں۔ آپ سرکاری ملازم ہیں۔ آذربائجان میں ریلوے کے محکمے میں ڈائریکٹر اکاؤنٹس تھیں۔ موسیقی کی رموز سے بھی آشنا تھیں اور ''ستار'' نوازی میں ماہر تھیں۔ بہار میں محبوب کو روٹھنے نہیں دیتیں اور صلح کے لیے ہاتھ بڑھاتی ہیں۔

عید است و نو بہار و گل و بلبل ،آشتی

در این مہ خجستہ ، چرا قہر می کنی (۳۴)

پروانہ شمالی کہتی ہیں:

بہار آمد جھان از نوجوان شد   گلستان ہمچوروی دلبران شد

زمستان طی شد و بلبل زشادی   میان باغ و بستان نغمہ خوان شد (۳۵)

دوشیزہ ثریا امانپوری، ثریا تخلص کرتی تھیں۔ ۱۳۲۳ھ ش میں دنیا میں آنکھ کھولی ۔ خوب صورت شعر کہتی ہیں۔ وصف بہار میں رقم طراز ہیں:

بوی بهار مست کند بلبل و مرا ماهر دو مست بوی بهار و نگار خویش
می گویم از نشاط و گل و سبزه و چمن از فرط و جد، داده ام از کف قرار خویش
از ہر طرف نظر فگنم، وہ، چہ دلکش است باید بہ عطر گل بزدایم غبار خویش (۳۶)

حمیدہ پھری ایک اور معروف شاعرہ بہار کی توصیف یوں کرتی ہیں:

فصل گل و مل رسید و رونق گلزار ہمچو زمرد شد است دامن کہسار
بار بہاری و زید، و باغ جوان شد بلبل بیدل زبان کشود بہ گفتار
لالہ بروئیدہ است از لب ہر جو چون گل صوری نشستہ در بر دلدار
ہست زمرد نگار زیر درخشاں بوی بنفشہ نمود طبلہ عطار (۳۷)

ایک اور مقام پر روز بہار کی ستائش ان الفاظ میں کرتی ہیں:

روز عیش و طرب و بادہ و جام است امروز
چون مرا دیدن آن بدر تمام است امروز
مژدگانی بدہ ای بلبل بی برگ و نوا
فرو دین آمد و خم فصل بہار است امروز (۳۸)

غزال: اس شاعرہ کی غزلیات اور اشعار بھی نامہ ہفتگی اطلاعات بانوان، تہران مجلّے میں باقاعدہ چھپتی رہی ہیں۔ ”آفتاب بہار“ کے عنوان سے کہتی ہیں:

ناز نینا، بیا تماشا کن آفتاب بہار می خندد
خندہ ای کن تو ہم کہ دل گوید چون بہاری نگار می خندد (۳۹)

مستورہ افغان جن کا اصلی نام زبیدہ اور مستورہ تخلص کرتی ہیں۔ میرزا محمد امین خان کی صاحبزادی ہیں ۔جو اعلیٰ حضرت امیر عبدالرحمٰن خان (افغانستان کے سابق بادشاہ) کے منشی رہے ہیں۔ مستورہ نے پشتو زبان میں بھی شعر کہے۔ قصیدہ بہاریہ میں یوں بہار کی توصیف کرتی ہیں:

ایدل بیا و منظرہ نو بہار بین در گلستان بہ صنعت پروردگار بین

گاہی بہ کوہ و گاہ بہ صحرا نظر فکن گاہی فضای گلشن و گہ چشمہ سار بین

سامان عیش و خرمی آمادہ در چمن جوش طراوتی بہ نسیم بہار بین

از نشہ نسیم بہاران دلفریب چشم شکوفہ را بہ چمن پر خمار بین

گاہی بہ شاخ نسترن خوشنما نگر گاہی بہ ماہ نیم شب زندہ دار بین

باری بہ گلستان محبت گذار کن ''مستورہ'' را بہ عشق وطن سرد چار بین (۴۰)

میھن ،قریشی سیر جانی، ۱۳۱۶ ھجری شمسی کو کرمان شہر میں پیدا ہوئیں۔ بچپن ہی سے حساس روح اور زود رنج طبیعت اور پر درد دل پایا تھا۔ معاشرتی محرومیاں، طبقاتی کشمکش اور درجہ بندیاں ان کی روح پر گہرے اثرات ڈالتیں۔ بہت چھوٹی عمر میں ترانہ بہاری کہا جو بہار جاوید کے نا سے چھپ چکا ہے۔ ملاحظہ ہو:

آمد بہار و گشت زنو لالہ داغدار داماں دشت موج زد از لشکر بہار

رخت بہار خیمہ بزد بردشت و بردمن از پرنیان سبزہ و از نرگس خمار

فریاد شوق برکشد از طرف جوی گل آندم کہ می خرامد آن یار گلعذار

بلبل فدا کند سرو جان را بہ پای گل وانگہ بہ ناز بوسہ کند گل براو نثار

اور اب ملاحظہ کیجئے حضرت امام، روح اللہ الموسی الخمینیؒ کے چکیدہ ہای قلم ، وہ عارف حق شناس، کوچہ محبت الٰہی کے مقیم ،عاشق خدا و رسولؐ بہار کا کس خلوص اور صدق دل اور عارفانہ انداز میں استقبال کرتے ہیں:

باد بہار مژدہ دیدار یار داد شاید کہ جان بہ مقدم باد بہار داد

بلبل بہ شاخ سرو در آواز دلفریب بردل نوید سرو قد گلعذار داد

ساقی بہ جام بادہ درآن عشوہ و زلال آرا شی بہ جان من بیقرار داد

در بوستان عشق نشاید غمین نشست باید کہ جان بہ دست بتی میگسار داد

ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

بہار شد در میخانہ باز باید کرد بہ سوی قبلہ عاشق نماز باید کرد

کنون کہ دست بدامان بوستان نرسد نظر بہ سرو قدی سرفراز باید کرد

ایک اور نمونہ کلام ملاحظہ ہو بہ عنوان 'قصیدہ بہاریہ انتظار'

آمد بہار و بوستان شد رشک فردوس برین
گلھا شگفتہ در چمن چوں روی یار نازنین
گسترده باد جانفزا فرش زمرد بی شمر
افشانده ابر پر عطا، بیرون ز حد در ثمین

امام کے کلام میں عارفانہ روح کو بخوبی درک کیا جاسکتا ہے:

بہار آمد، جوانی راپس از پیری ز سرگیرم
کنار یار بنشینم، ز عمر خود ثمر گیرم
بہ گلشن باز گردم، باگل و بلبل در آمیزم
بطرف بوستان دلدار مھوش را بہ برگیرم
خزان و زردی آنزانھم در پشت سرروزی
کہ در گلزار جان از گلعذار خود خبر گیرم
پرو بالم کہ در دی از غم دلدار پر پرشد
بفروردین بیاد وصل دلبر بال و پر گیرم
بہ ہنگام خزاں دراین خراب آباد بنشستم
بہار آمد کہ بھر وصل او بار سفر گیرم
اگر ساقی ازاں جامی کہ برعشاق افشاند
بیفشاند بہ مستی از رخ او پردہ برگیرم (۴۱)

ایک اور مقام پر اباصالح امام زمان کی مدح اور بہار کی توصیف میں فرماتے ہیں:

مژدہ فروردین زنو بنمود گیتی را مسخر
جیشش از مغرب زمین بگرفت تا مشرق سراسر

رایتش افراشت پرچم زین مقرنس چرخ اخضر
گشت از فرمان وی در خدمتش گردون مقرر
برجهان و ہر چہ اندر اوست، یکسر حکمران شد
کرد لشکر را ز ابر تیرہ اردویی منظم
داد ہر یک راز صرصر باد یہ پیمایی ادھم
برسران لشکر از خورشید نیر داد پرچم
رعد را فرمان حاضر باش دادی چون شہ جم
برق از بھر سلام عید نو، آتفشان شد(۴۲)

•••○•○•••

منابع و مراجع

۱۔ جشن نوروز و چھار شنبہ سوری و سیزدہ بدر، انتشارات اداہ کل نگارش وزارت فرہنگ و ہنر
۲۔ وہی مآخذ
۳۔ مجلّہ، وحدت اسلامی ،ش۹۴، فوریہ، مارس ۱۹۹۳ء ص۲۲، نوروز عالم افروز، از دکتر سید سبط حسن رضوی
۴۔ وہی مآخذ
۵۔ دائرہ المعارف، سرزمین و مردم ایران، تالیف عبدالحسین سعیدیان، از انتشارات علم و زندگی ۱۳۶۳، تہران
۶۔ وہی مآخذ ص ۷۷۴
۷۔ گزینہ سخن پارسی۲ ، رودکی، بکوشش دکتر خلیل خطیب رہبر، ۱۳۴۵، تہران
۸۔ وہی مآخذ، ص ا

۹۔ صدف، تذکرہ سخنوران روز، دکتور صبور، کتابخانہ ابن سینا، ص ۴۳۰

۱۰۔ دیوان کلیم کاشانی، بہ تصحیح ومقدمہ، ح، پرتو بیضایی، کتابفروشی خیام ۱۳۳۶

۱۱۔ وہی ماآخذ، ص ۴۸

۱۲۔ وہی ماخذ

۱۳۔ دیوان ادیب الممالک فراہانی، باہتمام وتصحیح وحید دستگردی، مطبعہ ارمغان ۱۳۱۲ ھ ش

۱۴۔ دیوان مسعود سعد سلمان بہ تصحیح رشید یاسمی، مؤسسہ چاپ وانتشارات پیروز

۱۵۔ وہی ماخذ ص ۴۹۵

۱۶۔ وہی ماخذ، ص ۴۶۶

۱۷۔ کلیات سعدی، از محمد علی فروغی، مؤسسہ انتشارات نگاہ

۱۸۔ وہی ماخذ

۱۹۔ کلیات سعدی، از محمد علی فروغی، موسسہ انتشارات نگاہ

۲۰۔ گزیدہ اشعار ناصر خسرو، از دکتر محمد جعفر شعار، شرکت چاپ وانتشارات علمی، ص ا

۲۱۔ دیوان اشعار حکیم ابومعین حمید الدین، ناصر خسرو قبادیانی، با تصحیح حاجی سید نصر اللہ نقوی، بکوشش مہدی سہیلی، چاپخانہ گیلان ۱۳۳۹ ھ۔ش

۲۲۔ گنج سخن، ج اول، از دکتر ذبیح اللہ صفا، ص ۱۲۸، انتشارات ابن سینا

۲۳۔ دیوان حافظ شیرازی، مقدمہ علی دشتی، باستفادہ از نسخہ تصحیح شدہ علامہ محمد قزوینی، و دکتر قاسم غنی وانجوی شیرازی

۲۴۔ وہی ماخذ، ص ۱۵۶

۲۵۔ ایضاً ص ۱۸۲

۲۶۔ ایضاً ص ۴۴۸

۲۷۔ ایضاً

۲۸۔ دیوان قصاید وغزلیات نظامی گنجوی، از سعید نفیسی، کتابفروشی فروغی

۲۹۔ زنان سخنور، ج ۲، از علی اکبر مشیر سلیمی، شرکت چاپ و انتشارات کتاب، ایران

۳۰۔ وہی ماخذ

۳۱۔ زنان سخنور، ج ۳، از علی اکبر مشیر سلیمی، شرکت چاپ و انتشارات کتاب ایران

۳۲۔ وہی ماخذ

۳۳۔ وہی ماخذ ج ۲

۳۴۔ وہی ماخذ

۳۵۔ وہی ماخذ ج ۳

۳۶۔ وہی ماخذ

۳۷۔ وہی ماخذ

۳۸۔ وہی ماخذ

۳۹۔ زنان سخنور، ج ۳، از علی اکبر مشیر سلیمی، شرکت چاپ و انتشارات کتاب ایران

۴۰۔ وہی ماخذ

۴۱۔ وہی ماخذ

۴۲۔ دیوان امام، سروده های حضرت امام خمینی، موسسہ تنظیم ونشر آثار امام خمینی

عابد سیال

''حسن کوزہ گر'' اور ''ابی نمر'' - ایک تقابل

ن۔م۔راشد کی ''حسن کوزہ گر'' اور جیلانی کامران کی ''ابی نمر'' ایسی نظمیں ہیں جو اپنے تخلیق کاروں کے فنی و فکری مقام و مرتبے کے معتبر حوالے کے طور پر سامنے آتی ہیں۔جدید اردو نظم کا کڑے سے کڑا انتخاب بھی ان دو نظموں کی شمولیت کے بغیر ادھورا رہے گا۔ زیرِ نظر سطور انہی دو نظموں کے ایک مختصر جائزے پر مشتمل ہیں۔

''حسن کوزہ گر''، ن۔م۔ راشد کے تیسرے مجموعۂ نظم ''لا=انسان'' کی پہلی ہی نظم ہے۔ یہ مجموعہ 1969ء میں شائع ہوا۔ اس سے پہلے راشد کی نظموں کے دو مجموعے ''ماورا'' 1941ء اور ''ایران میں اجنبی'' 1955ء میں شائع ہو چکے تھے۔ راشد کا چوتھا اور آخری مجموعہ ''گماں کا ممکن'' 1977ء میں چھپا۔ راشد کے شعری سفر میں ایک واضح ارتقا نظر آتا ہے۔ اور یہ مجموعہ ان کی فکری پختگی کے سفر میں ایک نہایت اہم موڑ ہے۔اس میں راشد کے بعض خیالات اپنی ارتقائی منازل طے کرنے کے بعد ایک بدلی ہوئی اور اعلیٰ تر صورت میں نظر آتے ہیں۔ انہی میں ایک راشد کا تصورِ عشق بھی ہے جو ان کی زیرِ مطالعہ نظم کا بنیادی موضوع ہے اور جس کا ذرا تفصیلی ذکر آگے آئے گا۔

''حسن کوزہ گر'' چار حصوں یا کینوز پر مشتمل ہے۔جس نظم کا تذکرہ کیا گیا وہ اس کا پہلا حصہ ہے، باقی تین حصے ''گماں کا ممکن'' میں ہیں۔ یہ چاروں نظمیں اپنی اپنی جگہ مکمل نظمیں بھی ہیں اور چاروں مل کر ایک کُل بھی بناتی ہیں۔ لیکن بعد کے حصوں کے شامل کرنے سے اس نظم کا کینوس اتنا وسیع ہو جاتا ہے اور اپنے پورے کل میں یہ نظم زندگی، کائنات، فن اور وقت کے ایسے پیچیدہ مسائل کو سامنے لاتی ہے کہ ''ابی نمر'' کا تقابل اس سے ممکن نہیں رہتا۔ اس لیے اس مطالعے میں ''حسن کوزہ گر'' کا صرف پہلا حصہ شامل کیا

گیا ہے۔

جیلانی کامران کی نظم ''ابی نمر'' ان کے پہلے مجموعہ کلام ''استانزے'' میں شامل ہے جس کا سنِ اشاعت 1957ء ہے۔ یوں ان دونوں نظموں کے زمانہ تخلیق تقریباً ایک ہی بنتا ہے۔ ''استانزے'' کا دیباچہ اردو نظم کی فنی وفکری جہات کے تعین اور تشکیل میں بہت اہمیت کا حامل ہے اور اسی میں جیلانی کامران کے فنی وفکری رویوں کا سراغ بھی ملتا ہے۔

تخلیقات کے تقابلی مطالعے کئی حوالوں سے کیے جا سکتے ہیں۔ ان میں تخلیق کاروں کی تخلیقی شخصیت کا ہم مرتبہ ہونا، تخلیقات کا ہم موضوع ہونا، تخلیقات کا ایک ہی عہد سے تعلق رکھنا، ایک ہی عہد میں دو مختلف رجحانات کی نمائندگی کرنا وغیرہ شامل ہیں۔ ان دو نظموں کے تقابلی مطالعے میں آخری پہلو یعنی ایک ہی عہد اور ایک ہی صنف میں دو مختلف فنی اور فکری رجحانات کی نمائندگی غالب ہے۔ ضمنی طور پر دوسرے پہلوؤں کے اشارے بھی موجود ہیں۔

ان نظموں میں کئی اشتراکات موجود ہیں۔ دونوں نظمیں کرداری نظمیں ہیں جن کے مرکزی کردار ایک طرح کی اساطیری حیثیت رکھتے ہیں اور دونوں نظموں کے نام انہی کرداروں کے ناموں پر رکھے گئے ہیں۔ دونوں نظموں کا بنیادی موضوع عشق ہے جسے زندگی سے جوڑ کر دیکھا گیا ہے۔ عشق کا زندگی سے کیا تعلق ہے اور عشق زندگی کو کس طرح بدلتا ہے، یہ ان نظموں کا بنیادی سوال ہے۔ ایک اہم سوال یہ بھی ہے کہ عشق اور زندگی میں سے زیادہ اہم چیز کیا ہے۔ ان اشتراکات کے پہلو بہ پہلو نظموں کے منظر نامے، زبان و بیان اور فنی رویوں میں ایک دوسرے سے واضح انحرافات بھی نظر آتے ہیں۔ ہم ان سب پہلوؤں کا مختصر جائزہ لیتے ہیں۔

نظم ''ابی نمر'' کا مرکزی کردار ایک گیت نگار کا ہے۔ اس کے اور دیگر کرداروں کے ناموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا تعلق سرزمینِ عرب سے ہے۔ ''استانزے'' کی

پہلی نظم ''یمن کا شاعر جنوبی فرانس میں'' میں بھی انہی کرداروں کی جھلکیاں ملتی ہیں۔
طارق ہاشمی نے بھی جیلانی کامران کے حوالے سے اسی کی طرف اشارہ کیا ہے:

> ''ابی نمر کا تعلق یمن سے ہے لیکن وہ جنوبی فرانس میں ہے اور اپنے شہر کو بلادِ غیر میں یاد کرتا ہے اور اس کے گیت گاتا ہے۔ یوں یمن کا حُسن، اس کے گیتوں میں اور دلآویز لگتا ہے۔ یمن اسے اس لیے بھی اچھا لگتا ہے کہ وہاں اس کی محبوبہ ''فاطمہ'' رہتی ہے۔
> ابی نمر کا گیت، جنوبی فرانس کی سرزمین کو ایسے نئے ذائقے سے آشنا کرتا ہے جس سے محروم تھا۔ یوں یہ کردار ایک ایسا شعری رشتہ ہے جو مشرقِ وسطیٰ کو مغربی یورپ سے منسلک کرتا ہے۔''(1)

''حسن کوزہ گر'' کا مرکزی کردار حسَن ایک کوزہ گر ہے۔ یہ اور اس نظم کے دیگر کرداروں کے نام انہیں سرزمین فارس کے باشندے ظاہر کرتے ہیں۔ کچھ ناقدین حسَن یا اس سے ملتے جلتے کسی کردار کی ایران کی لوک داستانوں میں موجودگی کا اشارہ بھی کرتے ہیں۔ یوں ان دونوں نظموں کے مرکزی کردار فنکاروں کے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ایک کے جہانِ تخلیق میں پانی اور مٹی نو بہ نو صورتوں میں اور دوسرے کے ہاں لفظ اور آوازیں نت نئی مورتوں میں ڈھلتے ہیں۔ دونوں کے فن کا محرّک ان کا جذبہ عشق ہے۔ فاطمہ، ابی نمر کے اور جہاں زاد، حسَن کے Source of inspiration کے استعارے ہیں۔ جو بات ان کے فن کے دائرہ ہائے عمل کو الگ کرتی ہے وہ ان دونوں کے فن کی نوعیت کا فرق ہے۔ ابی نمر کا فن عشق کے سرور اور سرشاری سے پیدا ہونے والا بھی ہے اور اسے پیدا کرنے والا بھی۔ اسی میں وہ اپنے اور اپنے جیسے دوسرے انسانوں کے دکھ درد کو بھی آمیز کرتا ہے، زندگی کی حقیقت کی طرف بھی نگاہ ڈالتا ہے اور ان سب کے امتزاج سے اپنے فن یعنی گیت نگاری کو اس درجے پر پہنچا دیتا ہے جہاں وہ زمانے کی تقدیر کے خالق سے خطاب کرتے ہوئے اپنی آواز کو زمانے کی آواز بنانے کا خواہش

مند ہوتا ہے:

آؤ اے دوستو! کہ زمانے کی سرگذشت،
اُس سے کہیں! جو زندگی دیتا ہے غم کے ساتھ
اس سے کہیں کہ عمر تو فانی ہے پھر بتا،
صدموں کی کیا غرض ہے شب و روز دَم کے ساتھ

ابی نمر کے گیتوں کی خوبصورتی اور زبان زدِ عام ہونے کی بات بھی نظم میں موجود ہے:

ابی نمر کا تذکرہ کرتے ہیں سب درخت
کہتے ہیں، اس کے گیت تھے فارس کے گل کدے

یوں ابی نمر کا فن دلوں پر اثر کرنے والا اور جذبوں کی ترجمانی کرنے والا ہے اور یہی اس کا اول و آخر مقصد ہے۔ حسن کا فن اس کی کوزہ گری ہے۔ جہاں زاد سے عشق سے پہلے بھی حسن اس فن میں طاق تھا اور اس کے کوزے ہر خاص و عام میں اور ہر جگہ مقبول و مشہور تھے۔ اسی لیے وہ پھر فن کی اسی منزل پر پہنچنا چاہتا ہے:

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تُو چاہے تو بن جاؤں مَیں پھر
وہی کوزہ گر جس کے کوزے
تھے ہر کاخ و کُو اور ہر شہر و قریہ کی نازش
تھے جن سے امیر و گدا کے مساکن درخشاں

لہٰذا حسن کے کوزے اس کے 'اظہارِ فن' کے ساتھ ساتھ اس کی 'ہیچ مایہ معیشت کے سہارے' بھی ہیں۔ اس کا فن اس کی زندگی بلکہ ضروریاتِ زندگی سے بلاواسطہ منسلک اور وابستہ ہے۔ اس لیے اس کا فن اس کی روح کے ساتھ ساتھ اس کے جسم کا مسئلہ بھی ہے۔ اگرچہ اس موازنے کے اور بھی کئی پیمانے تلاش کیے جا سکتے ہیں لیکن متذکرہ بالا حوالے سے دیکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ حسن کا فن دو جہت ہونے کی وجہ سے ابی نمر کے فن پر

فوقیت رکھتا ہے۔

اگلی بات اس تصورِ عشق کی ہے جو ان دو کرداروں کے حوالے سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ ''ابی نمر'' سے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

ابی نمر کو پھول کی سرخی عزیز تھی،
عارض کو گلعذار وہ کہتا تھا رات دن
مشہد کی بیٹیوں کے پسینے کو یاسمن
کہتا تھا: کیا زمین کا جینا، اگر بدن
خواہش میں پہلے عشق کی شوخی نہ پا سکے

آؤ، اے دوستو! کہ جوانی کا دکھ کہیں،
چہرے سے زندگی کے الٹ دیں نقاب کو،
خود سے کہیں کہ لطف کے لمحے تھے مختصر،
اور مختصر تریں تھے جوانی کے مرحلے

کافر بدن کی آنچ ہے گرما کی خامشی
گرما کی خامشی کا چلن سُست سُست ہے
کس سے کہوں کہ اس کا بدن پُرکشش نہ تھا،
بدلے میں جس کے آج احساسِ شکست ہے

مندرجہ بالا مصرعوں سے جو پہلا زاویہ سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ ابی نمر ایک عشق پیشہ اور حسن پرست شاعر ہے۔ اسے ہر پھول کی سرخی عزیز ہے اور وہ ہر بنتِ مشہد کے پسینے کی خوشبو سے سیرابی کے خواب دیکھتا ہے۔ بدن کی شوخی اور آنچ اسے اپنی طرف مائل کرتی ہے اور وہ اس وقت تک کرۂ ارض پر اپنے قیام سے مطمئن نہیں جب تک وہ

اوّلین عشق کی شوخی سے جسمانی سطح پر فیضیاب نہیں ہوتا۔ اس کے مقابلے میں حسَن کے عشق کی نشانیاں دیکھیں:

جہاں زاد، نیچے گلی میں ترے دَر کے آگے
یہ میں سوختہ سر حسن کوزہ گر ہوں!
تجھے صبح بازار میں بوڑھے عطّار یوسف
کی دکان پر میں نے دیکھا
تو تیری نگاہوں میں وہ تابناکی
تھی میں جس کی حسرت میں نوسال دیوانہ پھرتا رہا ہوں

جہاں زاد، نو سال پہلے
تُو ناداں تھی لیکن تجھے یہ خبر تھی
کہ مَیں نے، حسَن کوزہ گر نے
تِری قاف کی سی افق تاب آنکھوں
میں دیکھی ہے وہ تابناکی
کہ جس سے مِرے جسم و جاں، ابرو مہتاب کا
رہگزر بن گئے تھے

نظم کے مندرجہ بالا ٹکڑوں اور باقی نظم میں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ حسَن کا مرکزِ توجہ جہاں زاد کی آنکھیں ہیں۔ اس کا باقی جسم ،یوں لگتا ہے ،اس کی نظروں سے اوجھل ہے۔ کیفیت میں بھی آنکھوں کی خوبصورتی، ان کی ظاہری بناوٹ یا مستی وغیرہ کی بجائے ''تابناکی'' کا ذکر کیا گیا ہے اور مزید یہ کہ اس تابناکی سے فیضیاب ہونے کی مدت بھی صرف ایک رات ہے۔ ان چیزوں سے حسَن کے عشق میں وہ خوشبو محسوس ہوتی ہے جو عشق کو ایک تہذیبی رویے کا درجہ عطا کرتی ہے۔ یہ وہ عشق ہے جس میں شعلگی اور بھڑک کی بجائے سلگاؤ ہے۔ اس

میں ''دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے'' کی بجائے ''دور بیٹھا غبارِ میر اس سے'' اور ''اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو'' کا رویہ نظر آتا ہے۔ لہٰذا یہاں بھی ابی نمر اور حسن کے کرداروں میں عشق کے رویے میں اختلاف ہے۔

مزید ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں کرداروں کا دکھ فراق کا دکھ ہے۔ لیکن اس فراق کی نوعیت میں بھی فرق ہے۔ ابی نمر کو فاطمہ کا زمینی وصال میسّر تھا اور پھر وہ آسمانوں میں جا بسی۔ فاطمہ کی رخصت ابی نمر کے غم کی بنیاد ہے۔

ابی نمر! گلاب کی کلیاں ہیں دلفریب
ابی نمر! زمین نے بدلا ہے کیا لباس
اب کہکشاں کے پاس ہے اجلے بدن کی خاک

لائی ہے سلطنت وہ چراغوں کی ساتھ ساتھ،
لیکن، خود اس کے ہاتھ کا اندھا چراغ ہے
وہ - میں ہوں! میرے عکس پہ روتی ہے روشنی،
کیا یہ گہن ہے، چاند ہے، سب پوچھتے ہیں! میں
کیوں کر کہوں کہ فاطمہ کی رخصتوں کا غم،
اندھا چراغ، میری مصیبت کا داغ ہے!

فاطمہ کی رخصت نے صرف ابی نمر کو نہیں سارے عالم کو سوگوار کیا ہے۔ اور یوں فاطمہ محبوبہ کی ایک ایسی علامت کے طور پر سامنے آتی ہے جو زمانے کے ہر شخص کی محبت کا مرکز ہے۔ اور ابی نمر کا انفرادی دکھ اجتماعی شکل اختیار کر کے زمانے کا دکھ بن جاتا ہے۔

ابی نمر! بہار کے دکھ کہہ، نہ موت کے،
دنیا بڑے عذاب کی مشکل ہے ان دنوں،
لمحے پہن چکے ہیں مصیبت کی صورتیں،

صحرا بھی بے تلاش کا محمل ہے ان دنوں،

کہتے ہیں۔، اب زمین کی رخصت طویل ہے

اور فاطمہ کے واسطے دنیا علیل ہے

حسن کوزمینی وصال میسّر ہے نہ پورے جسم کی صورت میں اسے اس کی طلب۔ اس کا مطلوب صرف جہاں زاد کی آنکھوں کی تابناکی سے ملنے والا فیضان ہے۔ انہیں آنکھوں نے اسے دیوانہ کر دیا اور وہ اپنی تخلیق اور معاش کے محور سے ہٹ گیا۔ وہ چاہتا ہے کہ یہی آنکھیں اسے پھر سے وہی جذبہ عطا کریں جو اسے دوبارہ فن کی اس معراج پر پہنچائے جو اس کی پہچان تھی۔ لہٰذا حسن کا دکھ بھی فراق کا ہے لیکن یہ فراق محبوبہ سے نہیں بلکہ اپنے فن اور اپنی تخلیق سے ہے، محبوبہ جس تک پہنچنے کا ذریعہ ہے۔

اب ایک نظر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ یہ دونوں کردار اپنے محبوب کرداروں کے متعلق کیا نظریہ رکھتے ہیں۔ ''ابی نمر'' سے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

کلیوں کو اپنے ہاتھ سے چنتے ہوئے بہار

کہتی ہے: فاطمہ کو پکارو گزر کرے

دنیا، بہت دنوں سے کسی کربلا میں ہے

یہاں فاطمہ ایک ایسے کردار کے روپ میں جلوہ گر ہوتی ہے جس کے لوٹ آنے سے دنیا کے دکھ درد ختم ہو جائیں گے۔ اس کے مقابلے میں حسن کے ہاں صورت دوسری ہے:

جہاں زاد بازار میں صبح عطّار یوسف

کی دکّان پر تیری آنکھیں

پھر اک بار کچھ کہہ گئی ہیں

ان آنکھوں کی تابندہ شوخی

سے اٹھی ہے پھر تودۂ خاک میں نم کی ہلکی سی لرزش

یہی شاید اس خاک کو گِل بنا دے!

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو بن جاؤں میں پھر
وہی کوزہ گر جس کے کوزے
تھے ہر کاخ و کو اور ہر شہر و قریہ کی نازش
تھے جن سے امیر و گدا کے مساکن درخشاں

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو میں پھر پلٹ جاؤں اُن اپنے مہجور کوزوں کی جانب
گِل و لا کے سوکھے تغاروں کی جانب
معیشت کے اظہارِ فن کے سہاروں کی جانب
کہ میں اُس گِل و لا سے، اُس رنگ و روغن
سے پھر وہ شرارے نکالوں کہ جن سے
دلوں کے خرابے ہوں روشن!

حسَن کا عشق اس کے فن اور تخلیق کے عمل کو مہمیز اور صیقل کرنے والا ہے۔ ابی نمر کی خواہش میں رومانیت ہے۔ فاطمہ کے آنے سے دنیا کے دکھ درد کس طرح دور ہوں گے اس بارے میں شاعر نہ بتاتا ہے نہ بتا سکتا ہے۔ یہ ایک خوبصورت خواب ہے۔ دنیا کے غم کدے میں فاطمہ کی امید چراغ کی لَو پر رات کاٹنے کی بات ہے۔ دوسری طرف حسَن کو پتہ ہے کہ جہاں زاد سے اسے کیا چاہیے اور اگر اس کی چاہت اس کو مل جاتی ہے تو وہ اسے کس طرح کام میں لائے گا۔ اس طرح اس کے عشق سے ایک معروضی تصور وابستہ ہے اور اس کا جنون نسبتاً زیادہ باشعور نظر آتا ہے۔ لہٰذا اس کا عشق، اس کا فن اور اس کی زندگی یوں ایک دوسرے میں آمیز ہوتے ہیں کہ ان کی سرحدیں تلاش کرنا مشکل ہے۔ راشد کا تصورِ عشق ارتقا پذیر رہا ہے۔ ان کی پہلی دونوں کتابوں میں عشق کا تصور جسمانی سطح سے کم ہی اوپر

اٹھتا ہے۔لیکن یہ نظم راشد کے تصورِ عشق کا نقطۂ کمال ہے۔ یہاں عشق ایک ہمہ گیر قوت کے طور پر سامنے آتا ہے جو انسان کی جسمانی اور روحانی دونوں سطحوں پر اس کے خوابوں کی تکمیل کا ذریعہ ہے۔ اردو کلاسیکی شاعری میں عشق اپنے اسی تصور کے ساتھ ایک روایت بنتا ہوا اقبال تک آ کر اپنی مکمل اور واضح ترین شکل میں ڈھلتا ہے۔ اقبال اور راشد کے نقطہ ہائے نظر اور فکری اساس میں اگرچہ اختلاف موجود ہے لیکن ان کے سوچنے کا انداز ایک دوسرے سے مماثل ہے۔ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کے بقول:

> ''راشد کی شاعری کا جو کردار تشکیل پاتا ہے اس کا تعلق ہم اس روایت سے بہ آسانی جوڑ سکتے ہیں جسے ہم دانشوری کی روایت کہتے ہیں، مشرق میں رومی سے اقبال تک اس روایت کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں .... دراصل ان شعرا کے یہاں داخلیت اور خارجیت کا امتزاج اور اس امتزاج کی متعدد شکلیں اور سطحیں ملتی ہیں جو ان کے فکری میلانِ طبع کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان کے یہاں ذات اور غیر ذات، ظاہر اور باطن، فرد اور اجتماع، انسان اور فطرت کے تعلق اور ان کی کشاکش اور کشمکش کے رنگا رنگ مسائل کو عصری محرکات کے پس منظر میں رکھ کر غور و فکر کرنے اور جذبہ و وجدان اور تعقّل تینوں حربوں کی مدد سے سمجھنے کی سعی ملتی ہے۔''(2)

عشق ہی کے حوالے سے ایک اور بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ راشد کی نظم میں عشق زندگی پر حاوی ہے اور اس کے بغیر زندگی بے معنی اور موت کے برابر ہے:

جہاں زاد نو سال کا دور یوں مجھ پہ گزرا
کہ جیسے کسی شہرِ مدفون پر وقت گزرے

....

....

میں خود، میں حسن کوزہ گر پا بہ گِل خاک بر سر برہنہ
سرِ ''چاک'' ژولیدہ مُو، سر بزانو
کسی غمزدہ دیوتا کی طرح واہمہ کے
گِل ولا سے خوابوں کے سیّال کوزے بناتا رہا تھا

....

....

حَسن کوزہ گر آج اِک تودۂ خاک ہے جس
میں نم کا اثر تک نہیں ہے
''ابن نمر'' بھی یہی کہتا ہے:
کہتا تھا: کیا زمین کا جینا، اگر بدن
خواہش میں پہلے عشق کی شوخی نہ پا سکے
لیکن ساتھ ہی اس کے ہاں یہ آواز بھی موجود ہے:
آؤ اے دوستو! کہ زمانے سے یہ کہیں،
دل چھین، زخم سونپ، مگر زندگی نہ چھین
اور آگے چل کر:
آؤ اے دوستو! کہ سویرے کی روشنی
نعمت ہے! اس کے جشن کا سب تذکرہ کریں
راتیں اگر طویل بھی ہوں، دن ہے لازوال
آپس میں ہم نہ آج کیوں یہ ماجرا کہیں،
گر زندگی نصیب نہ ہوتی، تو فاطمہ
ہوتی، کسے پسند
یہاں شاعر عشق کے ساتھ ساتھ خود زندگی کی اہمیت کو بھی اجاگر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک

عشق اور زندگی لازم وملزوم ہیں۔ ایک کے بغیر دوسرا نہیں ہوسکتا۔ اس لیے اسے دکھ اور غم قبول ہیں، دل سے دستبرداری منظور ہے، زخم برداشت کرنے پر راضی ہے لیکن زندگی چھن جائے یہ اسے گوارا نہیں۔

دونوں نظموں کے فنی پہلوؤں پر نظر ڈالیں تو سب سے پہلی چیز جو توجہ کھینچتی ہے وہ ان کا منظر نامے کا فرق ہے۔ ''ابی نمر'' میں لفظوں اور استعاروں سے ایک ایسی فضا تخلیق کی گئی ہے جس سے باغ کی تصویر سامنے آتی ہے۔ درخت، گل کدہ، زمین کی سرخی، پھول، یاسمن، خزاں، بہار، رنگت، بُو، کلیاں، سرو، بلبل، گلاب کی پتی اور اسی طرح کے کئی دوسرے الفاظ مل کر اس تصویر کی تفصیلات اور رنگوں کو ابھارتے ہیں۔ لیکن یہ تفصیلات ایسی ہیں جن کے رنگ بہت شوخ ہونے کے باوجود اس کی آؤٹ لائن واضح نہیں ہے۔ یوں ایک طرح سے پوری تصویر ایک رومانوی سی دھند میں لپٹی ہوئی ہے۔ نظم کے اندر کچھ مقامات پر صحرا، سفر، چاند، رات اور دن کے استعارے بھی آئے ہیں لیکن غالب تاثر باغ کے منظر ہی کا ہے۔ اس سے نظم میں ایک خاص طرح کی فضا پیدا ہوئی ہے جو شاعر کی اپروچ، جو رومانوی ہے، سے مطابقت رکھتی ہے اور اس کے اثر کو بڑھاتی ہے۔ یہ منظر جیلانی کامران کا پسندیدہ منظر ہے اور ان کی اکثر نظموں میں خاص کر ''استانزے'' میں شامل نظموں میں ایک نمایاں عنصر کے طور پر موجود ہے۔ دوسری طرف حسن کوزہ گر کا منظر ایک واضح تصویر کا ہے۔ یہ کوئی خیالی جگہ نہیں بلکہ ایک عطار کی دکان ہے۔ اس میں یہ خوبی بھی موجود ہے کہ عطار کی دکان ایک خاص تہذیبی پس منظر رکھتی ہے جس سے محبت کرنے والے خوشبو کے تحفے خریدتے ہیں۔ بوڑھے اور جہاں دیدہ عطار یوسف کا کردار بھی تہذیبی کردار ہے جو اپنی دکان پر آنے والوں کا ان کہا ہم راز ہے۔ دوسری تصویر میں حسن کوزہ گر، جہاں زاد کے گھر کے آگے کھڑا ہے جہاں اس نے دریچے سے جہاں زاد کی طلسمی نگاہوں کی جھلک دیکھی ہے۔ نظم کے باقی مناظر حسن کی سوچ سے ابھرے ہیں اور فلیش بیک میں دکھائے گئے ہیں۔ اس کی بیوی کا اس سے مکالمہ، کندھے جھنجھوڑنا، حسن کا گھر،

اس کا چاک، اس کے کوزے، مٹی کے تغارے، پانی، رنگ و روغن سب کچھ واضح امیجز کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ لہٰذا ابی نمر اور حسن کوزہ گر میں منظر نامے کا بھی واضح فرق موجود ہے۔

ان دونوں نظموں کے تقابلی مطالعے میں سب سے اہم چیز ان کے اسلوب کا فرق ہے۔ اسلوب کے کئی ایک عناصر ہیں لیکن ہم زبان کے استعمال ، بحر کے استعمال اور نظم کی ٹریٹمنٹ پر ایک نظر ڈالیں گے۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے، راشد کی زبان کلاسیکی شاعری کی زبان سے مماثل ہے یا یوں کہہ لیں کہ اسی کا جدید روپ ہے۔ راشد کے ہاں اس میں اختراعات ملتی ہیں لیکن اس کا بنیادی ڈھانچا وہی ہے جو ہماری کلاسیکی شاعری میں ملتا ہے۔ خود جیلانی کامران کہتے ہیں:

> ''اردو شاعری کا تجرباتی دور جو ''ماورا'' کے ساتھ شروع ہوا تھا ....لیکن تجرباتی دور کی شاعری نے جہاں پرانی ترکیبوں کو استعمال کرنے سے گریز کیا وہیں جو نئی زبان استعمال کی تھی، وہ بھی اپنے مزاج میں پرانی شعری زبان سے کسی طرح مختلف نہ تھی۔ ''ماورا'' کی ترکیبیں فارسی قواعد پر اتاری گئی ہیں۔ فیض بھی اپنی نظموں اور غزلوں میں پرانی زبان کی طرف دیکھتے ہیں۔ میں اس سلسلے میں یہ ضرور کہوں گا کہ پچھلے بیس سالوں میں شاعر کی توجہ زبان کی بجائے مضمون پر تھی۔'' (3)

حسن کوزہ گر میں ہمیں کئی ایک نئی تراکیب ملتی ہیں۔ رنجور کوزے، دستِ چابک، سنگ بستہ، ہیچ مایہ معیشت، خوابوں کے سیّال کوزے وغیرہ ایسی ترکیبیں ہیں جن میں تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ زبان کا کوئی تجربہ کرنا راشد کے شعری مقاصد میں شامل نہیں تھا اس لیے اس زبان میں پرانی زبان کی بو باس ملتی ہے۔ جیلانی کامران ان شاعروں میں شامل ہیں جنھوں نے ساٹھ کی دہائی میں نئی لسانی تشکیلات کی آواز بلند

کی۔ شاعری میں اسلوب کے تجربے کے حوالے سے یہ ایک نئی آواز تھی۔ اس بحث میں سب سے نمایاں آواز افتخار جالب کی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ اردو کی موجودہ شاعری میں زبان کے سانچے بہت پرانے ہو چکے ہیں جنہیں بدلنے کی ضرورت ہے۔ جیلانی کامران کا موقف بھی تقریباً یہی تھا۔ اس کی مختصر وضاحت مندرجہ ذیل اقتباس سے ہو سکے گی:

''ہم اپنی نظموں میں جو زبان استعمال کرتے ہیں، اس کا ایک مخصوص طرزِ بیان ہے۔ یہ طرزِ بیان مختلف ترکیبوں، استعاروں، محاوروں، الفاظ کی بندشوں اور دوسری لسانی جزئیات سے پیدا ہوتا ہے، جسے ایک لمبے عرصے سے پڑھ پڑھ کر نہ صرف کان جھنجھلا چکے ہیں، بلکہ اب تو آنکھیں بھی اور آنکھوں کے ساتھ ہاتھ بھی دیکھ دیکھ کر اور لکھ لکھ کر تھک چکے ہیں۔ یہی زبان شاعر لکھتا ہے۔ یہی زبان ہمارے ادبی ماحول میں بکھری رہتی ہے اور اسی زبان کو لوگ جانتے اور پہچانتے بھی ہیں، یہ صورتِ حال زبان کے سکہ بند ہونے کے بعد کی کیفیت ہے۔ سکہ بند زبان پھر بھی کچھ کہہ سکتی ہے۔ لیکن یہ زبان نہ تو کچھ کہہ سکتی ہے کیوں کہ اس کا کہنا پہلے سے ادبی آب و ہوا میں موجود ہوتا ہے اور نہ ہی اس زبان کو سن کر کچھ محسوس ہوتا ہے کیوں کہ ایسا سننا پہلے ہی سے سنا جا چکا ہوتا ہے۔ لہٰذا شاعر اور شاعری دونوں مردہ لفظوں کا تابوت اٹھائے کبھی دائیں اور کبھی بائیں گزرتے ہیں، لیکن نہ تو مردہ لفظوں میں زندگی جاگتی ہے اور نہ ہی شاعروں کے رستہ بدلنے سے کوئی خوشگوار صورت پیدا ہوتی ہے۔''(4)

لسانی تشکیلات کے حامی شاعروں میں کئی نام شامل ہیں لیکن تخلیقی سطح پر جس شاعر کے ہاں اس موقف پر عمل کرنے کی سب سے بہتر صورت نظر آتی ہے وہ جیلانی

کامران ہی ہیں۔انہوں نے زبان کو اس تخلیقی سطح پر برتا ہے جس سے یہ ایک نئے ذائقے سے آشنا ہوئی ہے۔ان کی زیرِ مطالعہ نظم میں ایک بھی ترکیب زیرِ اضافت کے ساتھ نہیں بنائی گئی۔ اس کے باوجود اس نظم میں لفظوں کا دروبست ایسا ہے جس میں بلا کی روانی ہے۔ مصرعوں کی ترتیب میں بھی ایک نئے پن کا احساس موجود ہے:

ابی نمر گلاب کی پتی ہے، فاطمہ
جس کو خزاں کے ہاتھ کئی سال لکھ چکے،

وہ مرثیہ ہے!

''حسن کوزہ گر'' کی بحر ''فعولن'' کے رکن کی تکرار سے تشکیل پاتی ہے۔یہ ایک نہایت رواں بحر ہے اور اس میں ایک ہی لے پر مسلسل بولنے کا تاثر موجود ہے۔ اس نظم کے لیے اس بحر کا انتخاب شاعر کے فنی شعور کا اظہار ہے۔ اس نظم کی بحر اور اس کے الفاظ و تراکیب میں ایسی ترتیب موجود ہے جس سے نظم میں ایسا بہاؤ پیدا ہوتا ہے جو پہلے مصرعے سے شروع ہو کر آخری مصرعے سے پہلے کہیں رکتا نہیں ہے۔ اس لیے اس نظم کے فکری پہلو کے ساتھ اس کی موسیقیت اور روانی ایک سحر کا سا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ ''ابی نمر'' کی بحر کے ارکان ''مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن'' ہیں۔یہ ایسی بحر ہے جس میں رک رک کر، چھوٹے چھوٹے سانسوں میں اور دھیمے دھیمے لہجے میں بات کرنے کا تاثر پایا جاتا ہے۔ دھیمی دھیمی باتیں ، دل میں اترتی ہوئی۔نظم کے رومانوی ماحول کی بُنت میں اس بحر کا بھی بہت عمل دخل ہے۔ ایک اور نمایاں انحراف بحر کے استعمال میں شاعر نے کیا ہے۔ اس سے پہلے دوسرے شعراء کے ہاں عام طور پر نظم کے بندوں کے آخری مصرعے بحر کے آخری رکن پر ختم ہوتے ہیں۔یعنی اس بحر میں بندوں کے آخری مصرعوں کا اختتام فاعلن'' پر ہونا چاہیے تھا۔لیکن جیلانی کامران نے ہر جگہ ایسا نہیں کیا۔ ''ابی نمر'' کے چند بندوں کے اختتامی مصرعے دیکھیے جو ''فاعلن'' پر ختم نہیں ہوتے:

جس کو خزاں کے ہاتھ کئی سال لکھ چکے،
وہ مرثیہ ہے!

....

لیکن، جو آسمان سے ٹوٹے ہیں ماہتاب،
ان کی کسک جدا ہے

....

اور تیرے آسماں کے ستارے ہیں دلفریب،
اس کے طفیل!

اس عمل سے ایک تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ نظم میں غزل کے مصرعے یا غزل کے آہنگ کے دخل کو کم کرنے میں مدد ملی ہے۔

مجموعی طور پر دیکھیں تو جو فرق جیلانی کامران اور راشد کی تخلیقی شخصیات میں موجود ہے وہی ان نظموں میں بھی جھلکتا ہے۔راشد ایک بلند تر فکری توانائی کا حامل شاعر ہے جس کے ہاں بلند آہنگی کا احساس موجود ہے جبکہ جیلانی کامران لفظوں پر توجہ دے کر ان کے فکری ماخذات تک رسائی حاصل کرنے اور انہیں اپنے عہد اور معاشرے کی مروج زبان سے منسلک کرنے اور اس میں تازگی پیدا کرنے کے خواہاں ہیں۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ دونوں اپنی اپنی نظموں میں اپنی تخلیقی شخصیت کا بھرپور، گہرا اور پائیدار عکس نمایاں کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

•••○•○•••

حوالہ جات

1۔ طارق ہاشمی، جدید نظم کی تیسری جہت، دستاویز مطبوعات، لاہور، جنوری 2003ء، ص 140

2۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، راشد کا ذہنی ارتقاء مشمولہ ن۔م۔راشد۔ ایک مطالعہ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مکتبہ اسلوب کراچی، س ن، ص 66

3۔ جیلانی کامران، دیباچہ استانزے، جیلانی کامران کی نظمیں، ملٹی میڈیا افیئر ز، لاہور، 2002ء، ص 12

4۔ ایضاً

کتابیات

1۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر (مرتب). ن۔م۔راشد۔ ایک مطالعہ، مکتبہ اسلوب کراچی، س ن

2۔ جیلانی کامران، جیلانی کامران کی نظمیں، ملٹی میڈیا افیئر ز، کراچی، 2002ء

3۔ طارق ہاشمی، جدید نظم کی تیسری جہت، دستاویز مطبوعات، لاہور، جنوری 2003ء

4۔ ن۔م۔راشد، کلیات راشد، ماورا پبلشرز، لاہور، بار دوم 1991ء

ڈاکٹر سید علی انور

شکر...... عظیم عبادت الٰہی

(ایک تحقیقی مطالعہ)

شکر کے لغوی معنی احسان ماننا، قدر پہچاننا اور محسن کا احسان مانتے ہوئے اس کا صلہ ادا کرنا۔ اصطلاح میں اللہ تعالیٰ کے بے شمار احسانات اور انعامات کی قدر دانی کا نام شکر ہے۔ اس کی ضد کفر ہے جس کے اصطلاحی معنی ہیں ناشکرا پن، قدر نادانی اور نافرمانی۔(۱)

مہذب لکھنوی کے مطابق شکر سے مراد ہے نعمت حاصل ہونے کے بعد منعم کا احسان ماننا، حصول نعمت کے سبب سے منعم کی تعریف کرنا اور شکریہ ادا کرنا۔(۲)

فیروز اللغات کے مطابق شکر کے معنی احسان ماننا، سپاس اور احسان مند کے ہیں۔(۳)

اردو انسائیکلو پیڈیا کے مطابق شکر اللہ تعالیٰ کی دی ہوئی نعمتوں، روحانی، ذہنی، جسمانی قوتوں، اختیارات اور مال و متاع کا صحیح طور پر استعمال کرنا۔ اللہ تعالیٰ کی دی ہوئی نعمتوں کو صحیح حالت میں رکھنا اور اسے ضائع نہ ہونے دینا۔(۴)

اللہ تعالیٰ کی نعمتوں کو شمار نہیں کیا جا سکتا۔ اس نے انسان کو ضرورت کی ہر چیز مہیا کر دی ہے۔ انسان کو موزوں اور متناسب جسم دیا ہے اور معیشت کے لیے سب سامان زمین پر جمع کر دیئے۔ انسان کی ہدایت و رہنمائی کا سامان بھی اسے مہیا کر دیا۔

قرآن مجید نے اسی حقیقت کی طرف اشارہ کیا۔ ارشاد خداوندی ہے:

ان تعد وا نعمت الله لا تحصوها (۵)

ترجمہ: اگر تم اللہ تعالیٰ کی نعمتیں شمار کرنے لگو تو ان کا احاطہ ہی نہیں کر سکتے۔''

ان نعمتوں کی قدر دانی کرنے والے کم ہیں۔

ارشاد باریٰ تعالیٰ ہے:

و قلیل من عبادی الشکور (۶)

ترجمہ: اور میرے بندوں میں کم ہی شکر گزار ہوتے ہیں۔

جو شکر نعمت کے طور پر میری فرمانبرداری کرتے ہیں۔ (۷)

اللہ تعالیٰ کی نعمتوں کا شکر ادا کرنا دراصل انسان کا فطری تقاضا اور اس کا جوہر اصلی ہے جسے وہ اپنی نادانی اور ناسمجھی کی وجہ سے بھول جاتا ہے۔ اللہ تعالیٰ کی بے کنار رحمت و ربوبیت کے پیش نظر انسان کو ساری زندگی عبادت اور عمل صالح کے لیے وقف کر دینی چاہیے لیکن بہت کم لوگ ایسے ہیں جو اس فرض کو پوری طرح انجام دیتے ہیں۔ (۸)

قرآن مجید نے شکر کی تاکید کی ہے۔ ارشار الٰہی ہے۔

واشکروالی ولاتکفرون (۹)

ترجمہ: اور میری نعمتوں کا شکر ادا کرنا اور کفران نعمت نہ کرنا۔ (۱۰)

اشکر والی (میرا شکر ادا کرو) کے تحت درس قرآن (پہلی منزل) کے مصنف لکھتے ہیں ''کہ امت مسلمہ کو یہ حکم ہوا کہ ہماری ان نعمتوں کا شکر ادا کرتے رہو۔ شکر کی بہترین شکل یہ ہے کہ اللہ تعالیٰ کی دی ہوئی نعمتوں کو اس کے حکم کے مطابق اسی کے کاموں میں لگایا جائے اور اللہ تعالیٰ کے طرف سے مقررہ شدہ حدود میں رہ کر کام کیا جائے۔'' (۱۱)

اللہ تعالیٰ نے ان گنت نعمتوں سے انسان کو مزین کیا تاکہ کسی وقت ہی انسان اللہ تعالیٰ کا شکر ادا کر سکے۔

ارشاد خداوندی ہے:

واللہ اخرجکم من بطون امھتکم لا تعلمون شیئا و جعل لکم السمع والابصار والافئدۃ لعلکم تشکرون (۱۲)

ترجمہ: اور اللہ تعالیٰ نے تمہیں نکالا ہے تمہاری ماؤں کے شکموں سے اس حال میں کہ تم

کچھ بھی نہیں جانتے تھے اور بنائے تمہارے لیے کان اور آنکھیں اور دل تاکہ تم (ان بیش بہا نعمتوں پر) شکر ادا کرو(۱۳)

پیر محمد کرم شاہ الازھری فرماتے ہیں کہ اسی علیم و قدیر کی نوازش ہے کہ اس نے تم کو انسان کی شکل میں پیدا فرمایا اور جب تم پیدا ہوئے تھے تو تمہاری نادانی کا یہ حال تھا کہ تم اپنی ماں کو بھی نہیں پہچان سکتے تھے جس کے شکم میں تم نے ایک عرصہ گزارا اور اسی خالق نے تمہیں ظاہری حواس، کان، آنکھیں وغیرہ بھی بخشیں اور اسی نے تمہیں سوچنے اور سمجھنے کی استعداد دی ۔ تاکہ تم اپنے خالق و مالک کی عنایات بے پایاں کا اعتراف کرو اور اس کا شکر ادا کرو۔(۱۴)

ابن کثیر لکھتے ہیں ایک قرآنی آیت کے تحت کہ انسان کو ہر وقت خلوص و محبت کے ساتھ اللہ تعالیٰ کی عبادت میں لگا رہنا چاہیے تاکہ انسان اپنے خالق کا شکر گزار بندہ بن سکے۔(۱۵)

ارشاد باری تعالیٰ:

بل اللہ فاعبدو کن من الشاکرین(۱۶)

ترجمہ: بلکہ تو اللہ کی عبادت کرتا رہے اور شکر کرنے والوں سے ہوجا(۱۷)

اللہ تعالیٰ نے قرآن مجید میں اس حقیقت کا اعلان فرمادیا کہ اگر کوئی انسان عبودیت کے کمال تک پہنچنا چاہتا ہے اور وہ اگر چاہتا ہو کہ درست طریقہ سے وہ اللہ کی بندگی کرے تو اسے اللہ کا شکر گزار بندہ بننا ہوگا۔

ارشاد ذوالجلال:

واشکرو اللہ ان کنتم ایاہ تعبدون(۱۸)

ترجمہ: اور اللہ کا شکر ادا کرو اگر تم حقیقت میں اللہ ہی کی بندگی کرنے والے ہو۔(۱۹)

صاحب معارف القرآن اسی آیت کے تحت لکھتے ہیں:

”کہ حق تعالیٰ کی شکر گزاری کرو(زبان سے بھی ہاتھ پاؤں سے خدمت و طاعت

بجا کر بھی اور دل سے ان نعمتوں کو منجانب اللہ سمجھ کر بھی) اگر تم خاص ان کے ساتھ غلامی کا تعلق رکھتے ہو"۔(۲۰)

دوسری جگہ پر اللہ کی نعمتوں کا شکر ادا کرنے کا یوں حکم دیا گیا ہے۔

حکم باری تعالیٰ ہے:

واشکرو انعمة الله ان کنتم ایاه تعبدون (۲۱)

ترجمہ: اور اللہ کی نعمتوں کا شکر ادا کرو۔ اگر تم صرف اسی کی عبادت کرتے ہو۔(۲۲)

سید قطب شہید اسی آیت کے تحت لکھتے ہیں کہ "مشرک قوم نے اللہ تعالیٰ کی نعمتوں کی ناشکری کی اور ان کا انکار کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ بدترین زوال کو پہنچیں۔ اس لیے بندہ اسی وقت اپنے خالق کا بندہ کہلائے گا جب وہ اسے دی ہوئی نعمتوں کا ہر وقت شکر ادا کرے۔" (۲۳)

حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی حیات مبارکہ شکر خداوندی ہی کا زندہ پیکر تھی۔ آپؐ ہمہ وقت ذکر و فکر میں مشغول رہتے راتوں کو اٹھ کر اتنی دیر مصروف عبادت رہتے کہ پاؤں مبارک سوج جاتے۔ حضرت عائشہ رضی اللہ عنہا فرماتی ہیں کہ ایک رات میں نے یہ حالت دیکھ کر عرض کیا کہ آپؐ کے لیے تو اللہ تعالیٰ نے مغفرت کا وعدہ فرمایا ہے پھر آپؐ اتنی تکلیف کیوں اٹھاتے ہیں۔ آپؐ نے جواب دیا:

افلا اکون عبدا شکورا

ترجمہ: کیا میں اللہ تعالیٰ کا شکر گزار بندہ نہ بنوں۔(۲۴)

حضور صلی اللہ علیہ وسلم شکر خداوندی بجا لانے کے لیے کثرت سے دعا فرمایا کرتے تھے۔ ان تمام دعاؤں کا مقصد یہ تھا کہ اللہ تعالیٰ کی نعمتوں کا شکریہ ادا کیا جائے کیونکہ مسرت ذوالجلال اسی میں ہے کہ اس کا شکر کیا جائے۔

ارشاد باری تعالیٰ ہے:

وان تشکر و ایرضه لکم (۲۵)

ترجمہ: اور اگر تم شکر کرو گے تو وہ تم سے خوش ہوگا۔

صاحب تفسیر حقانی لکھتے ہیں:

اللہ تعالیٰ کو تمہاری شکر گزاری کی حاجت تو نہیں البتہ اگر بندے اس کی ناشکری وکفران نعمت کرتے ہیں تو وہ اس کو پسند نہیں کرتا ناخوش ہوتا ہے اور جو کوئی شکر کرتا ہے تو وہ اس کو پسند کرتا ہے اور بہت خوش ہوتا ہے۔(۲۶)

دوسری جگہ پر اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے:

و سنجزی الشاکرین (۲۷)

ترجمہ: شکر کرنے والوں کو ہم عنقریب بدلہ دیں گے۔(۲۸)

اور سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شکر کس طرح ادا ہوتا ہے۔قرآن مجید نے خود اس کا جواب یوں دیا۔

اعملوا آل داؤد شکرا(۲۹)

ترجمہ: اے داؤد کے گھر والو! شکر کرنے کے لیے نیک عمل کرو۔

مقصد یہ ہے کہ اس کی نعمتوں کا شکر اسی طرح ادا ہو سکے گا کہ ہم ایسے اعمال کریں جس میں اس کی رضا ہو۔(۳۰)

اللہ تعالیٰ نے اپنے بندوں کو نعمتوں کی کثرت سے نوازا تا کہ وہ اس کے شکر گزار بندے بن سکیں۔ چنانچہ اللہ تعالیٰ کا ارشاد گرامی ہے:

کذلک سخرنھا لکم لعلکم تشکرون(۳۱)

ترجمہ: اسی طرح ہم نے ان (جانوروں) کو تمہارے بس میں کر دیا تا کہ تم شکر کرو

صاحب احسن التفاسیر لکھتے ہیں کہ اس آیت کا مفہوم کچھ یوں ہے کہ اللہ تعالیٰ نے کیسے انسان کو چوپایوں کے اوپر بااختیار کر دیا اور ان کو انسان کے بس میں کر دیا تا کہ اس کے شکریہ میں تم خالص دل سے اللہ کے نام کی قربانی کرو۔(۳۲)

شکر صرف اللہ تعالیٰ کے لیے ہے۔ اس لیے اسے صرف اس کی نعمتوں کے

ساتھ خاص کر لینا چاہیے چنانچہ ارشاد خداوندی ہے:

ان الذین تعبدون من دون الله لایملکون لکم رزقا فابتغوا عندالله الرزق واعبدوه واشکروا له(۳۳)

ترجمہ: بے شک اللہ تعالیٰ کے سوا جن کی عبادت کرتے ہو وہ تمہاری روزی کے مالک نہیں، اس لیے اللہ تعالیٰ کے ہاں سے ہی رزق مانگو اور اس کی عبادت کرو اور اس کا شکر کرو۔

پیر محمد کرم شاہ الازہری اسی آیت کے تحت لکھتے ہیں کہ:

رزق اور دولت کوئی ایسی چیز نہیں کہ انسان لے کر اسپر قانع ہو جائے بلکہ اس کی عبادت کرو اور مقام عبدیت کی رفعتوں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرو اور اسی میں انسانی عظمت کا راز ہے۔ اے خود فراموشو! کہاں مارے مارے پھر رہے ہو اس نے بن مانگے جن گراں بہا نعمتوں، زندگی، صحت وغیرہ سے تمہیں سرفراز فرمایا ہے ان کا شکریہ ادا کرو۔ وہ ان نعمتوں سے بھی اعلیٰ نعمتوں کے خزانے تمہارے لیے کھول دے گا۔(۳۴)

حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی سے کسی نے پوچھا کہ تقویٰ کیا ہے؟ تو آپ فرماتے ہیں:

کہ سب سے کٹ کر صدق دل سے اللہ کی پناہ اختیار کی جائے اور طاعت و عبادت میں چمٹ کر پوری پوری سرگرمی دکھائی جائے۔شریعت مطاہرہ کے احکام بجا لائے جائیں، ممنوعات سے باز رہا جائے خود کو اللہ کی تقدیر کے حوالہ کر دیا جائے اور اللہ کی حدوں کی حفاظت کی جائے اور ہمہ وقت اللہ کا شکر ادا کیا جائے۔(۳۵)

صاحب قوت القلوب فرماتے ہیں کہ"شکر و ثنا ہی دراصل عطا و نیکی کی ترغیب اور تحریک دلاتا ہے۔"(۳۶)

حضرت شاہ ولی اللہ فرماتے ہیں"جب فتوحات کے موقع پر خزانے آئے تو

حضرت عمرؓ نے عرض کیا کہ ہم کونسا مال لیں؟ آپ ؐ نے فرمایا! تم میں سے ہر ایک کو ذکر کرنے والی زبان اور شکر بجا لانے والا دل لینا چاہیے۔ چنانچہ آپ ؐ نے مال کی بجائے شکر گزار دل حاصل کرنے کا حکم دیا۔ کیونکہ مال و دولت سے بڑھ کر شکر الٰہی ہی ایک ایسی دولت ہے جس سے قربت الٰہی نصیب ہوتی ہے۔'' (۳۷)

ارشاد باری تعالیٰ ہے:

واذکروا اذ انتم قلیل مستضعفون فی الارض تخافون ان یتخطفکم الناس فاوکم و ایدکم بنصرہ ورزقکم من الطیبت لعلکم تشکرون (۳۸)

ترجمہ: اور یاد کرو جس وقت تم تھوڑے تھے ملک میں مغلوب پڑے ہوئے ڈرتے تھے کہ تم کو لوگ اچک لیں ۔ پھر اس نے تم کو ٹھکانہ دیا اور تم کو اپنی مدد سے قوت دی اور تم کو ستھری چیزیں روزی دی تا کہ تم شکر کرو۔ (۳۹)

اسی آیت کے تحت پیر کرم شاہ الازہری لکھتے ہیں:

''ہجرت سے پہلے بے بسی اور بے کسی کی جو حالت تھی وہ مسلمانوں کو یاد لائی جا رہی ہے تا کہ اللہ تعالیٰ کے انعامات کو یاد رکھتے ہوئے اس کی شکر گزاری میں مصروف رہیں۔'' (۴۰)

قیامت کے دن جب جنتی لوگ جنت میں داخل ہو کر اپنے بے پناہ اور بے شمار انعامات و برکات کو دیکھیں گے تو پھر بھی بے ساختہ ان کی زبانوں سے اللہ تعالیٰ کے شکریے کے الفاظ نکلیں گے ۔ کیونکہ دنیا میں بھی اللہ تعالیٰ کو بندے کا شکر گزار ہونا ہی پسند ہے اور آخرت میں بھی ایسے ہی انداز جنتیوں کے بھی ہوں گے ۔ ارشاد ربانی ہے::

وقالوا الحمدللہ الذی ھدنا لھذا و ما کنا لنھتدی لولا ان ھدنا اللہ لقد جاء ت رسل ربنا بالحق و نودوا ان تلکم الجنۃ اور ثتموھا بما کنتم تعملون. (۴۱)

ترجمہ: اور وہ کہیں گے شکر اللہ کا کہ جس نے ہم کو یہاں تک پہنچا دیا اور اگر اللہ تعالی ہم کو ہدایت نہ کرتا تو ہم راہ پانے والے نہ تھے بے شک ہمارے رب کے رسول سچی بات لائے تھے اور آواز آئے گی کہ یہ جنت ہے تم اپنے اعمال کے بدلے میں اس کے وارث ہوئے۔(۴۲)

قاضی محمد ثناء اللہ پانی پتی لکھتے ہیں کہ جنتیوں کے الفاظ یہ ہوں گے اور وہ کہیں گے کہ اللہ کا لاکھ شکر ہے کہ اس نے ہم کو یہاں تک پہنچایا اور ہم کبھی بھی یہاں تک نہ پہنچتے اگر اللہ ہم کو نہ پہچاتا بے شک ہمارے رب کے پیغمبر بھی باتیں لے کر آئے تھے۔(۴۳)

حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے شکر ادا کرنے کو اس شاکر کے لیے خوش نصیبی کا عندیہ دیا ہے۔ صاحب مشکوۃ المصابیح ایک حدیث مبارک نقل کرتے ہیں:

حدیث نبوی:

"عن صهيب رضى الله عنه قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم عجبا لامرالمومن! ان امره كله له خيروليس ذلک لاحدالاللمومن ان اصابته سراء شكر فكان خير اله وان اصابة ضراء صبر فكان خير اله"۔(۴۴)

ترجمہ: صہیبؓ فرماتے ہیں رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا تعجب ہے ایمان دار شخص کی حالت پر کہ وہ اپنے تمام معاملات کو اپنے لیے بہتر سمجھتا ہے (اگرچہ بعض معاملات بہتر نہیں ہوتے) یہ اعزاز صرف ایسے ایمان دار شخص کو حاصل ہوتا ہے کہ اگر اسے خوشی نصیب ہوتی ہے تو وہ شکر ادا کرتا ہے تو (اس کا شکر ادا کرنا) اس کے لیے بہتر ہوتا ہے اور اگر اسے بیماری وغیرہ پہنچتی ہے تو وہ صبر کرتا ہے تو (اس کا صبر کرنا) اس کے لیے بہتر ہوتا ہے۔

حافظ صلاح الدین یوسف اپنی کتاب میں لکھتے ہیں:

''اگر اللہ تعالیٰ کسی کو مال دے تو اس کا شکریہ ہے کہ اسے اللہ کے حکم کے مطابق نیکی کے راستوں میں خرچ کیا جائے اسی طرح علم و حکمت کا شکریہ یہ ہے کہ اس پر عمل کیا جائے اور دوسرے لوگوں کو اس کی تعلیم دی جائے''۔(۴۵)

عربی شعراء بھی جب اپنے کلام کی تعریف سنتے تو اسی وقت اللہ تعالیٰ کا شکریہ ادا کرتے ۔ بلکہ لبید بن ربیعہ جس کا عربی شاعری میں ایک خاص مقام ہے اس نے اسلام قبول کیا اور پھر قرآن مجید بھی حفظ کیا اور شاعری میں بھی دل چسپی چھوڑنا شروع کی ۔اسلام لانے کے بعد اس نے صرف ایک ہی شعر کہا تھا جس میں اس نے اسلام اور ایمان کی دولت سے آراستہ ہونے کو عظیم اپنے لیے نعمت گردانا اور اس پر اس نے اللہ تعالیٰ کا شکریہ ان الفاظ میں پیش کیا۔

الحمد لله اذلم يأ تني أجلی

حتی لبست من الاسلام سر جالا (۴۶)

ترجمہ: خدا کا نہایت احسان و شکر کہ اس نے مجھے جامۂ اسلام سے ملبوس کیے بغیر نہ مارا۔

حضرت شہاب الدین سہروردی لکھتے ہیں:

''صوفی وہی تو ہے جو رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کی سنتوں میں سے اس سنت کا احیاء کرے کہ وہی عالم باللہ اور زاہد فی الدنیا ہے۔ تقویٰ کو مضبوط ہاتھ سے پکڑے ہوئے ہے۔صبر و شکر پر استقامت کے ساتھ عمل پیرا ہے''۔(۴۷)

شیخ ابو نصر سراج لکھتے ہیں کہ ابو عتبہ حلوانی کہتے ہیں کہ کیا میں تمہیں ان احوال سے مطلع نہ کروں جن پر صحابہ رسولؐ قائم تھے وہ یہ ہیں:

'' پہلا حال یہ تھا کہ وہ اللہ کے دیدار کو زندگی سے بڑھ کر عزیز

جانتے تھے ۔ دوسرا حال : زیادہ ہوں یا تھوڑے دشمن سے نہ ڈرتے
تھے ۔ تیسرا حال: دنیا میں تنگی و عسرت سے کسی طرح خوف نہیں
کھاتے تھے بلکہ شکر الٰہی کو اپنا زینہ بناتے تھے۔'' (۴۸)

حضرت ایوبؑ بہت بڑے صابرین میں سے ہیں اللہ تعالیٰ کو شکر اتنا پسند ہے کہ وہ اس کے بارے حضرت ایوب کو الہام کرتے جس کی وضاحت امام غزالی اس طرح فرماتے ہیں:

'' اللہ تعالیٰ نے حضرت ایوبؑ کو صابرین کا حال بتاتے ہوئے وحی
فرمائی۔ ان کا گھر سلامتی کا گھر ہے جب ان میں داخل ہوتے ہیں
تو میں انہیں شکر کرنے کا الہام کرتا ہوں اور یہ بہترین کلام ہے۔شکر
کے وقت میں ان سے مزید شکر کا مطالبہ کرتا ہوں۔'' (۴۹)

شکر کے بارے امام غزالی اپنی دوسری کتاب '' کیمیائے سعادت'' میں یوں فرماتے ہیں:

'' شکر ایک عظیم مقام ہے اور اس کا درجہ انتہائی ارفع و اعلیٰ ہے جس تک رسائی حاصل کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں اسی لیے اللہ تعالیٰ نے فرمایا۔'' میرے بندوں میں شکر گزار تھوڑے ہی ہوتے ہیں۔(السبا:۱۳) اور ابلیس نے بھی آدمی پر سب سے بڑی طنز یہی کی تھی کہ آپ ان میں سے اکثر کو شاکر نہ پایئے گا۔(الاعراف: ۷۱)(۵۰)

امین احسن اصلاحی انسان کی ناشکری کے رویہ پر تعجب کا اظہار فرماتے ہیں:

'' کہ جب اس کو (انسان) کوئی مصیبت پہنچتی ہے تب وہ بڑے تفرع اور بڑی انابت کے ساتھ خدا سے فریاد کرتا ہے پھر جب اللہ تعالیٰ اس کی مصیبت دور کر کے اس کو اپنے فضل سے بہرہ مند کر دیتا ہے تو وہ اپنی مصیبت کو بھول جاتا ہے۔'' (۵۱)

مفتی احمد یار خاں اپنی تفسیر نعیمی میں لکھتے ہیں:

'' شکر بھی رب کی بڑی عبادت ہے اس کے چند درجے ہیں ادنیٰ

درجہ یہ ہے کہ ہر نعمت کو رب کی طرف سے جانے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ ہر نعمت پر رب کی تعریف کرے اس سے بڑھ کر یہ کہ گناہوں سے بچے اس سے بڑھ کر یہ کہ رب کی کسی نعمت کو گناہ میں خرچ نہ کرے ۔اس سے بڑھ کر یہ کہ ہر نعمت کو عبادت میں صرف کرے اور یہ شکر کا اعلیٰ درجہ ہے۔ کسی نے ابو حازم سے پوچھا کہ آنکھ کا شکر کیا ہے تو فرمایا کہ بھلائی دیکھ کر ظاہر کرو اور برائی دیکھ کر چھپالو اسی طرح کان کا شکر ہے کہ اچھی بات سن کر یاد کرلو اور بری بات بھول جاؤ۔''(۵۲)

ڈاکٹر محمد خلیل لکھتے ہیں:

'' مسلمان جب شکر ادا کرتا ہے تو اس کو روزے کا اجر ملتا ہے۔ روزے کا اجر بہت زیادہ ہے ۔ حدیث قدسی ہے'' روزہ میرے لیے ہے اور میں ہی اس کا اجر دوں گا'' ارشاد نبوی ہے'' کھانا کھا کر شکر کرنے والا اجر وثواب میں صابر روزہ دار جیسا ہے۔''(۵۳)

حضرت ابو ہریرہ رضی اللہ تعالیٰ عنہ حدیث پاک کو روایت کرتے ہیں:

عن ابی هریره عن النبی صلی الله علیه وسلم قال لایشکر اللّٰه من لایشکر الناس

ترجمہ: حضرت ابوہریرہؓ سے روایت ہے کہ رسول اللہ نے فرمایا اللہ کا شکر نہیں کرتا وہ جو آدمیوں کا شکر نہیں کرتا۔ یعنی جو آدمیوں کے احسان کو نہیں جانتا اور احسان فراموشی کرتا ہے ۔اس سے کچھ عجب نہیں کہ وہ اللہ کی بھی ناشکری کرے۔''(۵۴)

شیخ نیاز احمد اپنے اردو جامع انسائیکلوپیڈیا میں شکر کی اہمیت کے بارے یوں رقم طراز ہیں:

''ارکان اسلام کی طرح عبادات قلبی بھی پانچ ہیں۔ تقویٰ، اخلاص، توکل، صبر اور شکر انسان کو اللہ تعالیٰ نے محض اپنی رحمت سے اتنی نعمتیں عطا کی ہیں کہ وہ ان کے شکر سے عہدہ برا نہیں ہوسکتا۔ اس لیے اس کا فرض ہے کہ وہ اپنے دل، زبان اور تمام اعضاء کو منعم حقیقی کے شکر کے لیے وقف کر دے۔ (۵۵)

حضرت علی بن عثمان ہجویریؒ فرماتے ہیں:

''رسول اللہ کے دور میں ایسے کئی مہاجر درویش موجود تھے جو اللہ تعالیٰ کی عبادت و بندگی، صبر وشکر اور رسولؐ کی صحبت و متابعت کے شوق میں مسجد نبوی میں بیٹھے رہتے اور انہوں نے دنیا کے تمام مشاغل کو ترک کر دیا تھا اور اپنی روزی کے لیے اللہ تعالیٰ کی ذات پر توکل کیے ہوتے تھے اور ہر حالت میں اللہ کا شکر کرتے تھے۔'' (۵۶)

پیر کرم شاہ الازہری فرماتے ہیں:

''نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کی ساری زندگی زہد، صبر اور شکر سے عبارت تھی ۔ حالانکہ اللہ تعالیٰ نے ساری دنیا کے خزانوں کی کنجیاں اپنے حبیبؐ کے حوالے کر دی تھیں لیکن حضورؐ نے ان تمام نعمتوں کو پس پشت ڈال دیا اور صرف اللہ تعالیٰ کی رضا اور خوشنودی کے حصول کے لیے فاقہ کشی اور عسرت کی زندگی بسر فرمائی۔'' (۵۷)

ڈاکٹر محمد خلیل لکھتے ہیں ۔تمام انبیاء سب سے نیک نفوس ہوتے ہیں۔ ان تمام لوگوں کی مشترک خصوصیت شکر گزاری ہے ۔نوح علیہ السلام کے بارے میں اللہ تعالیٰ نے فرمایا ''انہ کان عبداشکورا'' (۵۸) ترجمہ: بے شک وہ (نوح) اللہ کا شکر گزار بندہ تھا۔ (۵۹)

حضرت ابوبکر صدیق رضی اللہ تعالیٰ عنہ بڑے عبادت گزار، نرم دل اور شکر گزار تھے۔آپ دن کو روزہ رکھتے اور رات کو عبادت میں گزار دیتے اور ہر حالت میں اللہ تعالیٰ کا شکر بجالاتے۔(۶۰)

حضرت عمرؓ تقوی، صبر وشکر میں نہایت بلند مرتبہ انسان تھے۔ پیرہیز گاری اور قناعت وشکر کی اسی انتہا کی وجہ سے آنحضورؐ نے ایک مرتبہ فرمایا۔عمرؓ سے شیطان بھاگتا ہے۔(۶۱)

حضرت عثمان اور حضرت علیؓ اور دیگر صحابہؓ کرام نے بھی سیرت مصطفےٰ پر عمل کر کے صبر وشکر تقوی، عفو، ذکر اور عدل کی ایسی عظیم مثالیں قائم کیں جو رہتی دنیا تک قائم رہیں گی۔

ماحصل مضمون:

یہ مضمون ''شکر، عظیم عبادت الٰہی -ایک تحقیقی مطالعہ'' کے عنوان سے پیش کیا گیا ہے۔جس میں شکر کو قرآن وحدیث کی روشنی میں بیان کیا گیا ہے۔قرآن وحدیث کے ساتھ ساتھ اس کو مختلف اقوال صحابہ، آئمہ کرام، صوفیاء اور محققین کے تناظر میں بھی پیش کیا گیا ہے تاکہ شکر کی اہمیت وضرورت قارئین کے سامنے کھل کر آسکے۔

شکر عبادت الٰہی کا بہترین ذریعہ ہے۔ شکر اللہ تعالیٰ کی نعمتوں کے اقرار کی ایک عملی صورت ہے۔ شکر رضائے الٰہی، معیت الٰہی اور قربت الٰہی کے حصول کا ضامن ہے۔شکر کفران نعمت کی ایک ضد ہے۔ شکر اللہ تعالیٰ کی ناپسندیدگی کی راہ ںیں ایک حائل رکاوٹ ہے۔شکر ابلیسی (شیطانی) تعلیم کی نفی ہے۔شکر عظیم اجر وثواب کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ شکر تمام انبیاء، صحابہ، اولیاء اور صوفیاء کی خصوصیات اور فضائل اخلاق کا بنیادی زینہ رہا۔

شکر سے انسان عجز و انکساری کا مجسمہ بن جاتا ہے جس سے انسان میں اخلاق حسنہ کے وہ تمام فضا عملی طور پر آ جاتے ہیں جس سے استحکام معاشرہ، ایثار، عفو و درگزر، عدل وانصاف، صدق، شجاعت ،دیانت داری اور امانت تواضع و خاکساری کی تمام راہیں کھل جاتی ہیں۔ جس سے ہر قریہ ،شہر، ملک و دنیا میں ایک معاشرتی راحت و سکون کا انقلاب آ جاتا ہے۔

•••○•○•••

حواشی

۱۔ اسلامی تمدن و تاریخ، پروفیسر ڈاکٹر محمود اختر: ص۵۵

۲۔ مہذب اللغات جلد ہفتم، مہذب لکھنوی: ص۱۷۴

۳۔ فیروز اللغات (اردو جامع) فیروز دین: ص۸۴۵

۴۔ اردو انسائیکلو پیڈیا: ص۸۹۸

۵۔ القرآن: النحل: ۱۸

۶۔ القرآن: السبا: ۱۳

۷۔ تفسیر جلالین: علامہ جلال الدین سیوطی کی شرح تفسیر کمالین (اردو) محمد نعیم ج ۵: ص۲۰۸

۸۔ اسلامی تمدن و تاریخ ص۵۶

۹۔ القرآن: البقرہ: ۱۵۲

۱۰۔ انوار القرآن، ڈاکٹر غلام مرتضیٰ: ص۸۱، ج۱

۱۱۔ درس قرآن (پہلی منزل) عبدالحی: ص۱۷۸

۱۲۔ القرآن: النحل: ۷۸

۱۳۔ ضیاء القرآن: پیر محمد کرم شاہ الازہری: جلد دوم: ص۵۸۹

۱۴۔ ایضاً

۱۵۔ تفسیر ابن کثیر: حافظ عماد الدین ابو الفداء ابن کثیر ترجمہ محمد جونا گڑھی: ص۴۳۹

۱۶۔ القرآن الذمر: ۶۶

۱۷۔ تفسیر ابن کثیر، ص ۴۴۰

۱۸۔ القرآن: البقرہ: ۱۷۲

۱۹۔ تفہیم القرآن: ابو الاعلیٰ مودودی، جلد۱: ص۱۳۴

۲۰۔ معارف القرآن، مفتی محمد شفیع، جلد۱: ص۴۱۵

۲۱۔ القرآن : النحل:۱۱۴

۲۲۔ تعارف الفرقان:حمید سلیم، جلد۳،ص۲۶۲

۲۳۔ تفسیر فی ظلال القرآن،سید قطب شہید، جلد پنجم:ص۳۸۳

۲۴۔ اسلامی تمدن و تاریخ:ص۵۶

۲۵۔ القرآنَ الذمر:۷

۲۶۔ تفسیر حقانی ،ابومحمد عبدالحق الحقانی،جلد سوم:ص۲۷۲

۲۷۔ القرآن :آل عمران:۱۴۴

۲۸۔ درس قرآن،محمد احمد،جلد دوم:ص۳۸۰

۲۹۔ القرآن : السبا:۱۳

۳۰۔ اسلام تہذیب وتمدن :ڈاکٹر محمد خلیل:ص۶۷

۳۱۔ القرآن : الج:۳۶

۳۲۔ احسن التفاسیر،احمد حسن،جلد چہارم:ص۲۷۸

۳۳۔ القرآن : العنکبوت: ۱۷

۳۴۔ ضیاء القرآن :جلد سوم:ص۵۲۴

۳۵۔ غنیۃ الطالبین (اردو) شیخ عبدالقادر جیلانی ترجمہ راغب رحمانی حصہ اوّل :ص۳۵۶

۳۶۔ قوت القلوب،ابو طالب محمد بن عطیہ ترجمہ اردو،صور عالم عبدالرحمٰن،ج ۳،۴:ص۴۸۸

۳۷۔ حجۃ اللہ البالغہ (عربی ۔اردو) شاہولی اللہ ، ترجمہ محمد منظور الوجیدی:ص۸۷

۳۸۔ القرآن: الانفال:۲۶

۳۹۔ درس قرآن (دوسری منزل) :ص۴۶۱

۴۰۔ ضیاء القرآن جلددم،ص۱۴۲

۴۱۔ القرآن : الاعراف:۴۳

۴۲۔ درس قرآن:ص۳۱۵

۴۳۔ تفسیر مظہری (اردو) قاضی ثناء اللہ پانی پتی، ترجمہ عبدالدائم الجلالی، جلد چہارم: ص ۳۰۵
۴۴۔ مشکوۃ المصابیح، شیخ ولی الدین ترجمہ محمد صادق خلیل، جلد ۴: ص ۲۳۷
۴۵۔ ریاض الصالحین، ابوزکریا یحی بن شرف ترجمہ صلاح الدین یوسف ج ۱: ص ۴۹۴
۴۶۔ تاریخ ادب عربی، احمد حسن زیات، ترجمہ عبدالرحمان طاہر سورتی: ص ۱۳۷
۴۷۔ عوارف المعارف، شہاب الدین سہروردی، ترجمہ شمس بریلوی: ص ۱۹۱
۴۸۔ کتاب اللمع فی التصوف (اردو) شیخ ابونصر سراج، ترجمہ سیر اسرار بخاری: ص ۲۰۴
۴۹۔ مکاشفۃ القلوب، ابو حامد محمد بن محمد الغزالی، ترجمہ محمد عطا اللہ: ص ۳۶۱
۵۰۔ کیمیائے سعادت، غزالی کی اردو شرح نسخہ کیمیا، مجید یزادنی: ص ۱۲۷
۵۱۔ تدبر قرآن، امین احسن اصلاحی جلد پنجم: ص ۵۶۵
۵۲۔ تفسیر نعیمی پارہ دوم: مفتی احمد یار خان: ص ۷۰
۵۳۔ اسلامی تہذیب و تمدن: ص ۶۶
۵۴۔ سنن ابوداؤد (مترجم اردو) ابوداؤد سلیمان بن اشعث ترجمہ وحید الزمان، ج ۳: ص ۵۸۴
۵۵۔ اردو جامع انسائیکلوپیڈیا، شیخ نیاز احمد، جلد اوّل: ص ۸۴۹
۵۶۔ کشف المحجوب (اردو) سید علی بن عثمان ہجویری، ترجمہ عبدالرؤف فاروقی، ص ۳۵
۵۷۔ ضیاء النبی، پیر محمد کرم شاہ الازہری، جلد پنجم: ص ۳۷۲
۵۸۔ القرآن: بنی اسرائیل: ۳
۵۹۔ اسلامی تہذیب و تمدن: ص ۶۶
۶۰۔ اسلامی تمدن و تاریخ: ص ۳۳۱
۶۱۔ ایضاً: ص ۳۵۴

مصادر و مراجع

۱۔ القرآن الکریم، ضیاء القرآن پبلی کیشنز، ۹۔ الکریم مارکیٹ اردو بازار لاہور

۲۔ احسن التفاسیر، احمد حسن، مطبع طفیل آرٹ پرنٹرز، ۱۴۱۴ھ/۱۹۹۴ء ناشر المکتبۃ السلفیہ، لاہور

۳۔ انوار القرآن، ڈاکٹر غلام مرتضیٰ، طبع سوم فروری ۱۹۹۶ء مطبع شرکت پرنٹنگ پریس، ناشر ملک سنز لاہور

۴۔ تفسیر ابن اکثیر، حافظ عماد الدین ابوالفداء ابن کثیر، مکتبہ قدوسیہ غزنی سٹریٹ اردو بازار لاہور سن اشاعت ندارد

۵۔ تدبر قرآن، امین احسن اصلاحی طبع اول محرم ۱۳۹۸ھ/دسمبر ۱۹۷۷ء مطبع مکتبہ جدید پریس ناشر فاران فاؤنڈیشن لاہور پاکستان

۶۔ تفسیر جلالین، جلال الدین سیوطی، تفسیر کمالین (اردو) محمد نعیم، اپریل ۱۹۶۲ء ناشر مکتبہ شرکت علمیہ بیرون بوہڑ گیٹ، ملتان

۷۔ تفسیر حقانی، ابو محمد عبدالحق الحقانی، ایڈیشن سوم، مکتبہ الحسن مطبع المطبعۃ العربیہ لیک روڈ لاہور سن ندارد

۸۔ ضیاء القرآن، پیر محمد کرم شاہ الازہری، جمادی الثانی ۱۴۰۲ھ، ضیاء القرآن پبلی کیشنز، گنج بخش روڈ لاہور

۹۔ تعارف الفرقان، حمید سلیم طبع اوّل اگست ۱۹۸۹ء مطبع فضلی سنز ناشر فضلی سنز پرائیویٹ لمیٹڈ اردو بازار کراچی

۱۰۔ تفسیر فی ظلال القرآن، سید قطب شہید نومبر ۱۹۸۹ء مطبع زاہد بشیر پرنٹرز ناشر اسلامی اکادمی ۱۷ اردو بازار لاہور

۱۱۔ تفسیر مظہری، قاضی ثناء اللہ پانی پتی، ترجمہ عبدالدائم الجلالی، جنوری ۱۹۸۰ء، مطبع ایجوکیشنل پریس ناشر ایچ ایم سعید کمپنی ادب منزل پاکستان چوک کراچی

۱۲۔ تفسیر نعیمی مفتی احمد یار خاں ،مکتبہ اسلامیہ مفتی احمد یار خان روڈ گجرات پاکستان سن ندارد
۱۳۔ تفہیم القرآن ،ابوالاعلیٰ مودودی۱۹۹۹ء مطبع علی مجید پرنٹرز ناشر ادارہ ترجمان القرآن (پرائیویٹ لمیٹڈ) لاہور
۱۴۔ درس قرآن ،محمد احمد ۱۴۱۱ھ/۱۹۹۱ء مطبع احمد پرنٹرز ادارہ اشاعت القرآن ایچ بلاک، شمالی ناظم آباد کراچی
۱۵۔ درس قرآن ،عبدالحی صدیقی، مئی ۱۹۵۵ء ناشر ادارہ اصلاح وتبلیغ آسٹریلین بلڈنگز میکلوڈ روڈ لاہور
۱۶۔ معارف القرآن، مفتی محمد شفیع طبع جدید محرم ۱۴۲۴ھ/مارچ ۲۰۰۳ء مطبع احمد پرنٹنگ پریس ناشر ادارہ المعارف کراچی
۱۷۔ اسلامی تمدن و تاریخ، ڈاکٹر محمود اختر، ۲۰۰۱ء مطبع معراج دین پرنٹرز، ناشر الائیڈ بک سنٹر لاہور
۱۸۔ اردو انسائیکلوپیڈیا فیروز دین، نیا ایڈیشن، فیروز سنز لمیٹڈ لاہور
۱۹۔ اردو جامع انسائیکلوپیڈیا ،شیخ نیاز احمد ،اشاعت اوّل ۱۹۸۷ء مطبع غلام علی پرنٹرز ناشر شیخ غلام علی اینڈ سنز (پرائیویٹ لمیٹڈ) پبلشرز چوک انارکلی ،لاہور
۲۰۔ اسلامی تہذیب و تمدن ،ڈاکٹر محمد خلیل، ۲۰۰۱ء مطبع ندیم یونس پریس ناشر جدید ایجوکیشنل سروسز اردو بازار لاہور
۲۱۔ تاریخ ادب عربی، احمد حسن زیات، ترجمہ عبدالرحمان طاہر سورتی، ۴ جون ۱۹۶۱ء مطبع غلام علی پرنٹرز، شیخ غلام علی اینڈ سنز (پرائیویٹ) لمیٹیڈ پبلشرز سرکلر روڈ، چوک امارکلی لاہور
۲۲۔ حجۃ اللہ البالغہ، شاہ ولی اللہ ترجمہ محمد منظور الوجیدی، مطبع غلامی علی پرنٹرز اشرفیہ پارک، ناشر شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ پبلشرز لاہور
۲۳۔ ریاض الصالحین مترجم حافظ صلاح الدین، پہلا ایڈیشن، ۱۹۹۷ء ناشر دار السلام پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز الریاض، ہیوسٹن لاہور

۲۴۔ سنن ابوداؤد، ابوداؤد سلیمان بن اشعث ترجمہ وحید الزمان ۱۴۰۷ھ/۱۹۸۷ء مطبع عرفان افضل پرنٹنگ پریس، ناشر خالد احسان پبلشرز لاہور

۲۵۔ عوارف المعارف، شہاب الدین سہروردی ترجمہ شمس بریلوی بار اول اپریل ۱۹۷۷ء، مدینہ پبلشنگ کمپنی، ایم۔اے جناح روڈ، کراچی

۲۶۔ غنیۃ الطالبین شیخ عبدالقادر جیلانی ترجمہ راغب رحمانی مئی ۱۹۸۹ء مطبع احمد برادرز پرنٹرز، نفیس اکیڈمی اردو بازار کراچی

۲۷۔ فیروز اللغات، فیروز دین، فیروز سنز لاہور، سن ندارد

۲۸۔ قوت القلوب، ابوطالب محمد بن عطیہ، ترجمہ صدر عالم عبدالرحمان، اگست ۲۰۰۰ء، مطبع شکیل پریس، ناشر دارالاشاعت اردو بازار ایم اے، جناح روڈ، کراچی پاکستان

۲۹۔ کتاب اللمع فی التصوف شیخ ابو نصر سراج ترجمہ سید اسرار بخاری، ۱۹۸۴ء/۱۴۰۵ھ اسلامک بک فاؤنڈیشن ۲۴۹۔ این سمن آباد لاہور

۳۰۔ کیمیائے سعادت، ابو حامد محمد بن محمد الغزالی کی اردو شرح نسخہ کیمیا، مجید یزدانی سن اشاعت ۱۳۹۳ھ/۱۹۷۳ء ناشران قرآن لمیٹڈ اردو بازار، لاہور

۳۱۔ کشف المحجوب، سید علی بن عثمان ترجمہ عبدالرؤف فاروقی، اسلامی کتب خانہ فضل الٰہی مارکیٹ اردو بازار لاہور، سن اشاعت ندارد

۳۲۔ مہذب اللغات، مہذب لکھنوی، ۲۰ نومبر ۱۹۷۰ء ناشر مقرب لکھنوی محافظ، بک ڈپو منصور نگر نیا محل لکھنو

۳۳۔ مشکوۃ المصابیح شیخ ولی الدین التبریزی، ترجمہ وتشریح محمد صادق خلیل، فروری ۲۰۰۱ء، مطبع موٹروے پریس، ناشر مکتبۃ دارالسنۃ ادارۃ الترجمۃ و الطباعۃ لاہور

۳۴۔ مکاشفۃ القلوب ابو حامد محمد بن محمد الغزالی ترجمہ محمد عطا اللہ، مکتبہ اسلامیات کوچہ بوٹے شاہ چوک وزیر خاں اندرون دہلی دروازہ لاہور

ڈاکٹر انور محمود

کافکا کی کہانی ''بالکونی پر'' - ایک تجزیہ

کافکا کی کہانی "Auf der Galerie" (بالکونی پر) ایک نہایت ہی مختصر کہانی ہے جو صرف دو پیروں پر مشتمل ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ اپنے اندر اسرار و رموز کے خزانے چھپائے ہوئے ہے اور ایک ایسی گتھی ہے جسے سلجھانا نہایت ہی دشوار کام ہے۔ یہ کہانی کافکا کی جرمن زبان کے استعمال پر مکمل مہارت، نثر میں اس کے کمالِ فن اور اس کی باریک بین نگاہوں سے زندگی کے مشاہدات کو فن کے سانچے میں ڈھالنے کی زندہ مثال ہے۔

پیشتر اس کے ہم اس کہانی کو زیرِ بحث لائیں ذیل میں اس کا ترجمہ پیش کیا جاتا ہے:

'' جب کوئی لاغر، ٹی بی کی مریضہ گھڑ سوار فنکارہ سرکس میں ایک جھولتے ہوئے گھوڑے پر سوار لہراتی ہوئی، پیار کرتی ہوئی، کمر کو بل دیتی ہوئی انتھک تماشائیوں کے سامنے ایک چابک لہراتے ہوئے بے رحم رِنگ ماسٹر کے اشارے پر کئی مہینوں تک بغیر کسی وقفے کے دائروں میں گھمائی جائے اور جب یہ کھیل غیر مختتم سازوں اور پنکھوں کے شور کے درمیان لاانتہا مبہم مستقبل میں دم توڑتے اور پھر نئے سرے سے شروع ہوتے ہوئے تحسین آمیز تالیوں کے شور میں جو کسی بھاپ سے چلنے والے ہتھوڑوں سے کم نہ ہو جاری و ساری رہے تب شاید ایک بالکنی میں بیٹھا نوجوان تماشائی لمبی سیڑھیوں کی تمام سطحوں کو تیزی سے عبور کرتا ہوا نیچے اتر کر سرکس کے پنڈال میں آئے گا اور ماحول سے مطابقت پیدا کرتی ہوئی سازوں کی دھنوں کے درمیان پکارے گا ''رک جاؤ''۔

لیکن چوں کہ ایسا نہیں ہے ایک خوبصورت سرخ و سفید لڑکی

پردوں کے پیچھے سے جنہیں وردیوں میں ملبوس فخر مند ملازم کھولتے ہیں
نمودار ہوتی ہے۔ سرکس کا ڈائرکٹر بڑے وفا شعارانہ انداز میں اس کی توجہ
کا متلاشی ہے اور جانوروں کے سے انداز میں اس کی اور سانس لیتا ہے
اور پھر نہایت ہی محتاط انداز میں اسے اٹھا کر چتکبرے گھوڑے پر بٹھانے
میں اس کی مدد کرتا ہے جیسے کہ وہ اس کی ہر چیز سے پیاری پوتی ہو جو کسی
خطرناک سفر پر روانہ ہونے والی ہو اور وہ روانگی کے لئے چابک کا اشارہ
دینے کا فیصلہ نہ کر سک رہا ہو۔ بالآخر وہ اپنے آپ پر قابو پاتے ہوئے
ایک زناٹے کے ساتھ یہ کام کر گزرتا ہے۔ منہ کھولے وہ گھوڑے کے
ساتھ ساتھ دوڑتا جاتا ہے؛ گھڑسوار کی چھلانگوں کا اپنی تیز نگاہوں سے
پیچھا کرتا ہے جس کے فن کی مہارت اس کے لئے ناقابلِ یقین ہے؛
انگریزی الفاظ میں اس کو تنبیہ کرنے کی کوشش کرتا ہے؛ رنگ پکڑے
سائیسوں کی غصے میں سرزنش کرتا ہے اور نہایت محتاط رہنے کی تلقین کرتا
ہے؛ بڑی جمپ سے پہلے ہاتھ اٹھا کر سازندوں کو خاموش ہونے کی التجا
کرتا ہے؛ بالآخر لڑکی کو کانپتے ہوئے گھوڑے سے اتارتا ہے اس کے
دونوں رخساروں پر پیار کرتا ہے اور تماشائیوں کا پرجوش خراجِ تحسین بھی
اس کو ناکافی محسوس ہوتا ہے جبکہ وہ لڑکی خود اس کا سہارا لئے اپنے پاؤں
کی انگلیوں کے سروں پر کھڑی، گرد کے غبار میں گھری، اپنے بازو
پھیلائے سر کو پیچھے کی طرف جھٹکتے ہوئے اپنی خوش قسمتی میں پوری سرکس کو
شریک کرنا چاہتی ہے۔ چوں کہ یہ ایسا ہے بالکنی والا تماشائی اپنا چہرہ
جنگلے پر رکھتا ہے اور اختتامی مارچ کے دوران جیسے وہ کسی گہرے خواب میں
ڈوبا ہوا ہو۔ رو دیتا ہے، اس کا ادراک کئے بغیر۔"

کافکا نے یہ کہانی غالباً ۱۹۱۷ میں تحریر کی اور یہ پہلی بار ۱۹۱۹ میں کہانیوں کے

مجموعے "Ein Landarzt" میں شائع ہوئی 1۔ خیال کیا جاتا ہے کہ کافکا نے یہ کہانی رابرٹ والزر (Robert Walser) کی کہانی "Lustspielabend" سے متاثر ہو کر لکھی جس میں ایک تماشائی سرکس کی بالکنی سے سٹیج پر وقوع پذیر ہونے والے واقعات کا مشاہدہ کر کے انہیں بیان کرتا ہے۔ کافکا بھی اپنی اس کہانی میں پہلے سرکس کے سٹیج پر کمالات دکھانے والی ایک گھڑ سوار عورت اور اس کے فن کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس کے بعد سرکس کی بالکنی میں بیٹھ کر اس تماشے کو دیکھنے والے شخص کے ردِ عمل کو بیان کرتا ہے۔ لیکن یہ تصویر کشی اور تماشائی کا ردِ عمل ہر دو پیراگرافوں میں مختلف زاویوں سے پیش کیا جاتا ہے۔

پہلا پیرا ایک ایسے جملے پر مشتمل ہے جو ''جب'' سے شروع ہوتا ہے اور سرکس میں ہونے والے کھیل کی ایک فرضی تصویر پیش کرتا ہے۔ اس میں گھڑ سوار عورت ایک بیمار اور مجبور عورت کے طور پر سامنے لائی جاتی ہے جو ایک ظالم رنگ ماسٹر کے رحم و کرم پر ہے اور اس کے اشاروں پر ایک مشین کی طرح کئی کئی مہینوں تک بغیر کسی وقفے کے اس کھیل میں حصہ لینے پر مجبور ہے۔ اس کی بیزاری کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ تماشائیوں کی تالیاں بھی اس کے لئے ہتھوڑوں سے کم نہیں۔ اس صورتحال کو جانچتے ہوئے شاید کوئی بالکنی میں بیٹھا تماشائی اپنے آپ پر قابو نہ رکھ سکے اور تیزی سے سرکس کے اکھاڑے میں آ کر کھیل کو روکنے کے لئے کہے۔

دوسرے پیرے میں اس فرضی خیال کی نفی کی گئی ہے اور گھڑ سوار عورت کو ایک نوجوان اور خوبصورت لڑکی کے طور پر پیش کیا گیا ہے جس کے آگے نہایت مہربان اور باادب سرکس کا ڈائریکٹر بچھا جا رہا ہے اور اس کا اس طرح خیال رکھتا ہے جیسے وہ ایک نہایت نازک شے ہو اور ذرا سی بد احتیاطی سے اس کے ٹوٹنے کا احتمال ہو۔ یہ گھڑ سوار عورت اپنے فن پر نازاں ہے اور تماشائیوں کے خراجِ تحسین کو خوش دلی سے قبول کرتی ہے۔ لیکن اس صورتِ حال میں سرکس کی بالکنی پر بیٹھا تماشائی بجائے خوش ہونے کے کسی گہرے خواب میں ڈوبا رو دیتا ہے اور بظاہر اس کو اس کا علم بھی نہیں ہوتا۔

اس طرح یہ کہانی دو متضاد پیروں پر مشتمل ہے جو ایک ہی مواد کو دو مختلف زاویوں سے

پیش کر رہے ہیں۔ بظاہر پہلے پیرے میں صورتحال کو گھڑ سوار عورت کے زاویے سے پیش کیا گیا ہے جس میں اس کے اندرونی کرب کی عکاسی کی گئی ہے اور ظاہری شان وشوکت اور تماشائیوں کی واہ واہ محض ایک دھوکا نظر آتا ہے اور اس کی انتہا مبہم مستقبل میں حدِ نظر تک معدوم دکھائی دیتی ہے بالکل اس طرح جیسے اس پیرے میں جملہ ختم ہونے کا نام نہیں لیتا اور پورے پیرے پر محیط ہے۔ اس کے برعکس دوسرے پیرے میں زاویہ نگاہ تبدیل ہو جاتا ہے اور سرکس کے کھیل کی ظاہری شان وشوکت کی تصویر کشی کی جاتی ہے جیسے کہ یہ سب کچھ تماشائیوں کو نظر آ رہا ہوتا ہے۔ ان دو متضاد زاویوں کی عکاسی دونوں پیروں میں استعمال کیے گئے متضاد الفاظ اور جملوں میں بھی ہوتی ہے۔ مثلاً

پہلا پیرا	دوسرا پیرا
لاغر، ٹی بی کی مریضہ	خوبصورت سرخ وسفید لڑکی
چابک لہراتا ہوا بے رحم رنگ ماسٹر	سرکس کا ڈائریکٹر وفا شعارانہ انداز میں اس کی توجہ کا متلاشی
کئی مہینوں تک بغیر کسی وقفے کے دائروں میں گھمائی جائے۔	جیسے کہ وہ اس کی ہر چیز سے پیاری پوتی ہو جو کسی خطرناک سفر پر روانہ ہونے والی ہو
تحسین آمیز تالیوں کا شور جو کسی بھاپ سے چلنے والے ہتھوڑوں سے کم نہیں	تماشائیوں کا پرجوش خراجِ تحسین بھی اس کو ناکافی محسوس ہوتا ہے
وغیرہ وغیرہ	وغیرہ وغیرہ

کہانی کا عنوان اس بات کا متقاضی ہے کہ سرکس کی بالکنی کے تماشائی کی نگاہ اور اس کے ردِعمل سے سرکس کے کھیل کو پرکھا جائے لیکن اس تماشائی کا دونوں پیروں میں متضاد ردِعمل قارئین کے لئے ایک معمے سے کم نہیں۔ پہلے پیرے میں وہ اس کھیل کو ظالمانہ سمجھتے ہوئے باقی تماشائیوں سے الگ تھلگ عملی قدم اٹھاتا ہے جبکہ دوسرے پیرے میں سرکس کی شان وشوکت کے

باوجود وہ باقی تماشائیوں کے ساتھ خراجِ تحسین پیش کرنے کے بجائے آخر میں رو دیتا ہے اور قاری یہ سوال کرنے میں حق بجانب ہے کہ بالکنی کا تماشائی روتا کیوں ہے۔ Scholz کے مطابق تماشائیوں کو جو کہ عام لوگ ہیں جو کچھ بظاہر نظر آتا ہے وہ اسی کو حقیقت سمجھتے ہیں۔ جبکہ بالکنی والا تماشائی ان عام لوگوں سے مختلف ہے اور اس میں وہ کچھ دیکھنے کی صلاحیت ہے جو ایک عام آدمی نہیں دیکھ سکتا یہی وجہ ہے کہ اس ظاہری شان و شوکت کے پیچھے چھپا حقیقی کرب اور ظاہر کی اصلیت اس پر آشکار ہو چکی ہے جس نے اس کو رونے پر مجبور کر دیا 2۔ اگر اس استدلال کو تسلیم کر لیا جائے تو دوسری کہانی میں پیش کیا گیا زاویہ نگاہ حقیقی پس منظر کو واگزار نہیں کر رہا بلکہ ایک فریبِ نظر کی عکاسی کرتا ہے۔ متعدد نقاد اس نقطہ نظر کو تسلیم کرتے ہوئے پہلے پیرے میں بیان کی گئی فرضی کہانی کو اصل میں حقیقت کا عکس قرار دیتے ہیں 3 ۔اس سلسلے میں کافکا کی Janouch کے ساتھ گفتگو کا حوالہ بھی دیا جاتا ہے جس میں اس نے کہا تھا کہ وہ دوسروں کے مقابلے میں زیادہ دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے 4 اور یہ کہ اصل حقیقت ہمیشہ غیر حقیقی ہوتی ہے اور ایک illusion ہے 5 اس لئے جو چیز ایک فرضی کہانی کے طور subjunctive mode میں لکھی گئی ہے وہ اصل حقائق ہیں۔ نتیجتاً کہانی میں لکھے گئے الفاظ ''یہ ایسا ہے'' اور ''ایسا نہیں ہے'' اپنے اصل معانی کھو بیٹھتے ہیں یہ الفاظ قاری کو فریب دینے کے مترادف ہیں۔ اگر ہم دوسرے پیراگراف میں حقیقت کے روپ میں بیان کئے گئے واقعات کو ایک illusion کے طور پر تسلیم کر لیں تو بالکنی کے تماشائی کا رونا دراصل حقیقت اور فریبِ نظر کی کشمکش میں سچائی کو جان لینے کے باوجود کچھ نہ کر سکنے میں اس کی بے بسی کا اظہار ہے۔ 6

بعض نقاد اوپر بیان کئے گئے نقطہ نظر کو تسلیم نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک دونوں مناظر میں سے کوئی بھی واضح طور پر illusionary یا واضح طور پر حقیقی نہیں ہے۔ اس صورتِ حال میں تماشائی کے رونے کی تشریح Boa ان الفاظ میں کرتی ہے :

" The man perhaps weeps because he recognises that he is not seeing through the surface to the underlying

truth, but is himself caught up in a fiction."[7]

لہٰذا دونوں تشریحات متنازع فیہ ہیں اور حقیقت اور illusion میں تفریق پر اتفاقِ رائے مفقود ہے۔ یہی چیز حقیقی دنیا پر بھی صادق آتی ہے۔ اگر ہم سرکس کو اس دنیا کے لئے ایک علامت کے طور پر سمجھیں تو یہ کافکا کے لئے ایک ایسی پہیلی ہے جو تضادات سے بھرپور ہے۔ Glaser کے مطابق اس دنیا میں ظاہر و باطن، چیزوں کی ظاہری ہیت اور ان کی اصلیت ناقابلِ جدا حد تک باہم آمیختہ ہیں کہ ان کے ابہامات اور اشتباہات کا ادراک کرنا نہایت ہی دشوار کام ہے۔[8]

کافکا کے ادب پاروں میں قنوطیت پسندی کا پہلو جا بجا نظر آتا ہے جس کا اظہار وہ دنیا کی حقیقتوں کو مسخ کر کے اور واقعات میں الجھاؤ پیدا کر کے کرتا ہے۔ نتیجتاً کافکا کی کہانیاں جو بظاہر نہایت مختصر اور آسان نظر آتی ہیں قارئین کے ذہنوں میں ایک الجھاؤ کی سی کیفیت پیدا کر دیتی ہیں اور ان میں بے یار و مددگاری کا احساس جنم لیتا ہے۔ کافکا کے نزدیک انسان کا اس دنیا میں وجود ایک لمبی اور اندھیری سرنگ کی مانند ہے جس کا داخلی دروازہ اس کی نظروں سے اوجھل ہو چکا ہے اور اس کا خارجی دروازہ ماورائے رسائی حد تک دور ہے جہاں سے آنے والی ایک ننھی سی جھلملاتی روشنی کی کرن اس کے وجود کا پتہ دیتی ہے[9]۔ یہی ننھی سی روشنی شاید اس کے لئے امید کی موہوم سی کرن ہے جو زیرِ بحث کہانی کے پہلے پیرے میں بالکنی کے تماشائی کے جرأت مندانہ اقدام کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ لیکن اس کی انسان سے ماورائے رسائی حد تک دوری اپنے اندر مایوسی کا پہلو پنہاں کئے ہوئے ہے جو کہانی کے دوسرے پیرے میں بالکنی کے تماشائی کے مایوس کن ردِ عمل میں جاگزیں ہے۔

•••O•O•••

حوالہ جات

1۔ Scholz1991 ص ۵۸

2۔ ایضاً ص ۶۱

3۔ دیکھئے Emrich 1965 ص ۳۶ اور Binder 1966 ص ۱۹۴

4۔ Scholz1991 ص ۶۱

5۔ Politzer 1975 ص ۲۰۸

6۔ Scholz 1991 ص ۶۲

7۔ Boa 1991 ص ۴۸۹

8۔ Glaser 1962 ص ۴۲، ۴۳

9۔ Floto 1979 ص ۷۷

کتابیات

Binder, Hartmut (1966): Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 37, H. Bouvier Verlag Bonn.

Boa, Elisabeth (1991): Kafka's "Auf der Galerie": a resistant reader. In: Deutsch Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs) 3 (1991), pp. 486 - 501.

Emrich, Walter (1965): Franz Kafka. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

Floto, Christian(1979): Basisinterpretationen für den Literatur- und Deutschunterricht der Sekundarstufen Band I. Hollfeld: C. Bange Verlag.

Glaser, Hermann (1962): Franz Kafka. Auf der Galerie. In: Interpretationen moderner Prosa. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, pp. 38 - 46 .

Politzer, Heinz (Hrsg.) (1975): Das Kafka-Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag,

Scholz, Ingeborg (1991): Erläuterungen zu Franz Kafka: Erzählungen II. Hollfeld: C. Bange Verlag.

فوزیہ اسلم

ساٹھ کی دہائی، نظم کی تحریک اور نیا افسانہ

ادب کے نئے رجحانات بیسویں صدی کے آغاز پر ہندوستان میں داخل تو ہو گئے تھے مگر پھر سیاسی، سماجی حالات نے حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری پر توجہ مرکوز کر دی۔ یہ جائزہ لیا جا چکا ہے کہ علامتی پیرائے کا افسانہ ایک کمزور اور موہوم سی شکل میں تقسیم سے قبل بھی موجود تھا۔ اب ایک ایسے رجحان کا ذکر ہوگا جو ۱۹۴۰ء کے گرد و پیش میں پیدا ہوا۔ مگر اس زمانے میں زیادہ پنپ نہیں سکا۔ ''ترقی پسند مصنفین کی انجمن'' کے قیام کے بعد ۱۹۴۰ء میں'' حلقہ ارباب ذوق'' کا قیام عمل میں آیا۔ حلقے کی تشکیل میں میرا جی نے بنیادی کردار ادا کیا۔ چونکہ وہ نظم کے شاعر تھے لہذا ان کے گرد بھی نظم کے لوگ زیادہ اکٹھے ہوئے۔ علاوہ ازیں نظم ایک ایسی جدید صنف ادب تھی۔ جس میں نئے تجربات کی بہت گنجائش تھی۔ یہ اور بات ہے کہ اس زمانے میں ترقی پسند تحریک کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ اس لیے حلقہ محض ترقی پسندی کا ردعمل بن کر رہ گیا۔ قیام پاکستان کے بعد جب ترقی پسند تحریک پر پابندی عائد ہوئی تو حلقہ ارباب ذوق کو پھلنے پھولنے کا موقع مل گیا۔ دوسرے یہ کہ ۱۹۵۸ء کے بعد افسانہ کمزور پڑ چکا تھا اور غزل بھی ترقی پسند علامتوں کے بے دریغ استعمال کے بعد سوائے ایک آدھ نئی آواز (ناصر کاظمی) کے کچھ تھکی تھکی سی تھی نظم کو آگے بڑھنے کا موقع مل گیا۔

ساٹھ کی دہائی کے آغاز پر ادب میں نئے رجحانات سامنے آنے لگے تھے۔ لیکن نظم کو مرکزی حیثیت اس لیے حاصل ہوئی کہ اس نے باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کی۔ آغاز ہی میں بے شمار نقاد سامنے آگئے۔ نئی لسانی تشکیلات کا عمل شروع ہوا اور نئی نظم کے نئے منشور کا اعلان کر دیا گیا۔ ہر تحریک مخصوص حالات کی پیداوار ہوتی ہے۔ پاکستان

میں ۱۹۴۷ء کے بعد جو سیاسی و معاشرتی حالات پیدا ہوئے وہ کوئی خوش کن تجربہ نہ تھے۔ سیاست میں ابتدا ہی سے انتشار و خلفشار پیدا ہوا جو بڑھتا رہا۔ معاشی و اقتصادی حالات دگرگوں تھے۔ جب کہ نیا صنعتی و سماجی ماحول پرانی اقدار کو توڑ رہا تھا اور اجتماعی زندگی کی بجائے ''فردیت'' یعنی Individualism تشکیل پا رہی تھی۔ بس ایسے ہی حالات میں ادب کے نئے رجحانات سامنے آئے۔

گزشتہ ادب میں کمٹمنٹ کی بات بہت زیادہ تھی۔ ترقی پسند تحریک کے باعث نظریات پر بہت زور دیا۔ لیکن اب جو ادیب سامنے آئے انہوں نے ''نو کمٹمنٹ'' کا نعرہ لگایا اور ''عدم وابستگی'' کو اپنے ادب کی بنیاد بنایا۔ یہ لوگ پرانی اقدار سے اپنی جان چھڑانا چاہتے تھے۔ صرف فکر کی سطح پر ہی نہیں بلکہ زبان و بیان کے معاملے میں بھی انہوں نے اپنے مخصوص رویے کا اظہار کیا۔ اسی زمانے میں افتخار جالب نے مضامین کا ایک مجموعہ ''نئی شاعری'' کے نام سے مرتب کیا جس میں ان کا اپنا مضمون ''لسانی تشکیلات'' قابل ذکر ہے۔ اس کے ابتدائی جملے ہمیں ان کے نقطہ نظر سے آگاہ کرتے ہیں۔

> '' لسانی تشکیلات، اساسی طور پر شعر و ادب کی نیابت کرتی ہیں۔ مواد کو اس ہیئت میں دیکھنا ایک رائج الوقت الحاقی معاونوں سے نجات ہی نہیں دلاتا بلکہ اس جوہر خاص کو بلاشرکت غیرے ممیز کرتا ہے جس کی منزہ شکل و صورت کی پہچان از خود مسلک کی حیثیت رکھتی ہے۔''(۱)

اس اقتباس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ نئے ادب کی تحریک کو لوگ زبان و بیان کے ایک نئے پیرائے میں شامل کرنا چاہتے تھے۔ اسی زمانے میں اس تحریک کے ایک اور نقاد انیس ناگی کا کہنا ہے:

> '' زبان ایک علامتی عمل ہے جس کی تشکیل اشیاء کی نام دہی کی بدولت ہوتی ہے۔ چوں کہ ہر لفظ بذات خود ایک شے یا تجربہ ہے۔

اس لیے فن کار الفاظ کی جکسٹا پوزیشن سے معانی کا اسلوب مرتب کرتا ہے۔ فن کار تخلیق کے لیے احساساتی علامتیں مخترع کرتا ہے اور چونکہ یہ علامتیں احساساتی ہوتی ہیں اس لیے ان کا منطقی پیرا فریز نہیں کیا جا سکتا۔'' (۲)

اس اقتباس سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ نئے لوگ پرانے پیرائے اظہار سے مطمئن نہیں تھے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ایک ایسی نسل وجود میں آ رہی تھی جو روایت سے غیر مطمئن بھی تھی اور قدرے باغیانہ ذہن بھی رکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ آغاز ہی میں انہیں کڑی تنقید کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ اس پر تفصیلی تبصرہ کرتے ہوئے افتخار جالب نے کہا:

''نئے شاعروں نے زبان و بیان کے اسالیب بدل کر رکھ دیئے ہیں۔ ہر نیا لکھنے والا اپنے ساتھ امکانات کا ایک جہان لے کر آتا ہے۔ اس لیے چاہیے تو یہ تھا کہ طرز اظہار کے اس تغیر کو امکان کے طور پر خوش آمدید کہا جاتا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔ ظہور نظر لکھتے ہیں ''جدت'' اور تجدید کی خواہش نے نئے لکھنے والوں کو خاصا بدحال کر رکھا ہے۔ بدحال ہونے والوں میں زیادہ تعداد جدید شعراء کی ہے۔ شاید اس لیے کہ یہ صنف ادب جسے شاعری کہا جاتا ہے اپنے اندر مبہم اور مہمل الفاظ و خیالات کو سمونے کی بے پناہ قوت رکھتی ہے۔ خاص طور پر نظم جدید افسانہ یا دوسری اصناف ادب کی سی پابندیاں تو نظم پر کبھی بھی عائد نہیں ہوئیں۔ پھر بھی کسی نئے زمانے میں کچھ ایسی ضرورتیں ضرور موجود تھیں۔ جنہیں پورا کیے بغیر نظم، نظم نہیں کہلا سکتی تھی۔ جدید سے جدید تر کی خواہش نے آہستہ آہستہ یہ ضرورتیں غیر ضروری قرار دے دیں۔ ردیف، قافیہ، تغزل، بحر کی ضرورت اب کسے محسوس ہوتی ہے؟ البتہ واجبی سا ردھم اور بے نام سی مجموعی تاثر اب بھی چلتا ہے۔ وہ بھی نیم جدید یا نیم صداقت پرست حلقوں میں۔ جدید تر شعراء تو اسے بھی آثار قدیمہ تصور کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جدید نظم کے لیے بنیادی چیز فن کار کا غنائی تفکر ہے۔ جسے ذہنی اپچ، قلبی عمق اور تجریدی تکنیک کے ساتھ پیش کرنے کے بعد ردھم کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ مجموعی تاثر کے بارے میں

کہتے ہیں کہ یہ خود بخود پیدا ہو جائے تو چل سکتا ہے ورنہ نیا ذہن خواہ وہ لکھنے والے کا ہو یا پڑھنے والے کا ایسی تخلیقات سے بور ہو جاتا ہے جن میں مجموعی تاثر پیدا کرنے کی شعوری کوشش کی جاتی ہے۔ چناں چہ جدید تر حلقوں میں وہ نظمیں زیادہ جدید اور زیادہ مکمل سمجھی جاتی ہیں جو یا تو سرے سے کوئی تاثر ہی نہیں چھوڑتیں یا راکٹ کی سی تیزی کے ساتھ بیک وقت کئی تاثر چھوڑ کر اڑ جاتی ہیں۔اس استدلال میں مزید رنگ و روغن پیدا کرنے کے لیے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان شاعروں کا رشتہ اس زمین سے نہیں۔ ان کے پاس کوئی احساسِ ماضی نہیں۔ یہ گریز پا زمانہ حال کے قیدی ہیں اور تہذیب و ثقافت سے بے بہرہ ہونے کے باعث انقطاع اور جلاوطنی کا شکار ہیں۔" (۳)

مذکورہ بالا طویل اقتباس اس اعتبار سے ہماری بڑی مدد کرتا ہے کہ اس میں نئی شاعری کے علمبرداروں کے خیالات بھی موجود ہیں اور اس کے ردِ عمل میں ظاہر کیے جانے والے خیالات و احساسات بھی صاف دیکھے جاسکتے ہیں۔ نئے شاعر بغاوت پر آمادہ ہیں۔ ماضی سے کوئی رشتہ نہیں رکھنا چاہتے۔ زبان، تہذیب و ثقافت، ادب اور زندگی سب کے بارے میں ان کا ایک الگ ہی نقطہ نظر ہے۔ خیال رہے کہ نظم پر اس قدر طویل گفتگو اس لیے کی گئی ہے کہ یہی صنف اس وقت سب سے زیادہ مقبول ہوئی اور تحریک بنی۔ حالانکہ جدید افسانہ بھی وجود میں آ چکا تھا۔ خود اس مضمون میں شاعروں کے ساتھ ساتھ بعض جدید افسانہ نگاروں پر بھی تبصرہ کیا گیا ہے۔

" یہ مسئلہ محض شاعری تک ہی محدود نہیں۔ جدید افسانہ نگار انور سجاد، خالدہ اصغر، بلراج مینرا، سلطان غازی جس فرد کا رزمیہ لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ وہ تنہا و درماندہ ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ آج کل کی اصناف سخن ،اداسی، اکیلے پن اور ویرانی کے اظہار میں جتی ہوئی ہے۔" (۴)

نئے ادب کی تحریک سے یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ اب ایسا زمانہ آ گیا کہ جب رجائی نقطہ نظر کے بجائے نفی، تشکیک، یاسیت اور الم پرستی کا رجحان پیدا ہوا

جو زبان و بیان میں نئی لفظیات اور علامتوں کا متلاشی ومتقاضی تھا۔ اصل میں یہ وہ زمانہ ہے جب برصغیر میں صنعتی زندگی کے اثرات بڑھنے لگے تھے۔ نئی شہری تہذیب کچھ نئے نفسیاتی مسائل لے کر آئی تھی۔ طبقات کی تقسیم واضح ہو گئی تھی اور اجتماعی زندگی کی بجائے انفرادی زندگی کی طرف رجحان بڑھ گیا تھا۔ یورپ پہلے ہی اس تجربے سے گزر چکا تھا۔ اب اسی تجربے کا سامنا ہمارے معاشرے کو تھا۔ مادیت پرستی نے انسان کو ہوس زر میں مبتلا کیا۔ جھوٹ، فریب، رشوت، بدکاری، حصول زر کے کارآمد حربے بن گئے۔ اس پر مستزاد سیاسی ریشہ دوانیاں، مارشل لائی آمریت، نفسانفسی، ہجوم کا شور و غوغا اور زندگی کے بے معنویت نے فن کار کو اپنے اندر تنہا کرنا شروع کیا۔ نتیجتاً نیا ادیب اسی تنہائی، مغائرت، اکیلے پن اور اداسی کی طرف راغب ہو گیا اور اس کا اظہار کرنے لگا۔ چوں کہ زبان و بیان کے نئے تجربوں کا بھی آغاز ہو گیا تھا۔ اس لیے اس عہد میں ایک مسئلہ ابلاغ کا بھی کھڑا ہوا۔ نئی لفظیات اور نئی علامتیں پرانے طریقہ اظہار سے بالکل مختلف تھیں۔ جب ابہام پیدا ہوا تو نئے نقاد نے یہ کہا کہ ادیب اپنے لیے لکھتا ہے۔ قاری کے لیے نہیں یہ قاری کا اپنا مسئلہ ہے کہ وہ اپنی ذہنی سطح کو تخلیقی فن پارے کی سطح تک بلند کرے۔ اگر وہ ایسا نہیں کر سکتا تو اس کی ذمہ داری ادیب کے سر نہیں۔

> ''ابہام شاعر سے زیادہ قاری کا مسئلہ ہوتا ہے۔ جب قاری شعری تخلیق میں معانی کی سطح کو متعین کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو ابہام کا مسئلہ جنم لیتا ہے۔''(۵)

اس ساری بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ساٹھ کی دہائی میں ہمارے سامنے جو ادبی گروہ آیا وہ خارجی جبریت کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ لہذا اس نے زبان و بیان اقدار اور پرانے ادبی فارمولوں کو ہی مسترد نہیں کیا بلکہ قاری کو بھی غیر اہم قرار دے دیا۔ اسی زمانے میں ہمارے ہاں ادب کے وہ تمام نظریئے و فلسفے مقبول ہوئے جنھوں نے یورپ میں جنم لیا تھا اور بہت جلدی مقبول ہو گئے تھے۔ یہ نظریات تقسیم سے

پہلے ہی ہمارے ہاں پہنچنے لگے تھے جن کا سراغ محمد حسن عسکری کی اس زمانے کی تنقیدی تحریروں میں مل جاتا ہے لیکن ان کی مقبولیت کا زمانہ اب آیا۔

''۱۹۶۰ء کے عشرے میں .... عالمی ادب میں بھی نئی نئی تحریکوں نے جنم لیا۔ مغربی افسانوں پر سارتر کے فلسفہ وجودیت اور کافکا اور جیمس جوائس کے آزاد تلازماتی انداز کا بہت اثر تھا۔اردو افسانے نے بھی ان تحریکوں کا اثر قبول کیا۔''(۶)

نئے ادب کو جس فکر نے سب سے زیادہ متاثر کیا وہ ''وجودیت'' کا فلسفہ یعنی "Existentialism" تھا۔ اگرچہ ''وجودیت'' پر بحث مقصود نہیں لیکن چوں کہ اس فلسفے نے جدید ادب اور بالخصوص جدید افسانے پر اپنا کافی اثر چھوڑا۔ اس لیے اس کے بارے میں تھوڑی سے آگاہی حاصل کرنا ضروری ہے۔ یہاں کرکیگارڈ کا ایک بیان توجہ طلب ہے۔

''جب ایک شخص زمین پر اپنی انگلی رکھتا ہے تو وہ اس کی بو سے یہ معلوم کرلیتا ہے کہ وہ کس قسم کی زمین پر کھڑا ہے۔ میں اپنی انگلی اپنے وجود پر کھتا ہوں مگر اس سے کسی قسم کی بونہیں آتی۔ میں کہاں ہوں؟ میں کون ہوں؟ میں یہاں کیسے آیا؟ یہ چیز کیا ہے جسے دنیا کہا جاتا ہے؟ مجھے یہاں کون لایا تھا؟ اور اب وہ میری نظروں سے اوجھل کیوں ہے؟ میں اس دنیا میں کیوں کر آیا؟ آخر مجھ سے مشورہ کیوں نہیں لیا گیا؟''(۷)

وجودیت کا مسئلہ بنیادی طور پر وجود کے بارے میں سوال اٹھاتا ہے اور بہت ساری الجھنوں کا شکار ہوجاتا ہے ۔انسان کا ہونا ہی ایک سوال ہے ۔ ڈیکارٹ نے کہا تھا کہ ''میں سوچتا ہوں اس لیے موجود ہیں'' لیکن میں کون ہوں؟ اس کا جواب تو ڈیکارٹ کے پاس بھی موجود نہیں تھا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وجود کا سوال اٹھتے ہی عقل کی برتری

ختم ہوگئی ۔اس لیے اس کے پاس بہت سے سوالوں کا جواب نہ تھا۔ یہیں سے زندگی ایک بے معنی عمل ہو جاتی ہے۔

''انسانی وجود کی اس درماندگی نے فکر کی پناہیں تراشیں ہیں اور فلسفہ وجودیت کو جنم دیا ہے۔ کرکیگے گور اور سارتر کے یہاں بعض اہم اختلافات کے باوجود زندگی کی رائیگانی کا تصور موجود ہے اور خود صفحہ زمین پر انسان کا ظہور بے معنی و مضحک ٹھہرتا ہے۔ حیات کی معنویت کے تصور سے عاری اس فکر نے ادب میں بھی لایعنیت کے رجحانات کو فروغ دیا ہے۔''(۸)

یہ بات طے ہو جانے کے بعد کہ فلسفہ وجودیت، عقلیت پرستی کے رجحان کا رد عمل ہے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ اسی سے زندگی کو بے معنی اور لایعنی عمل سمجھنے کا سلسلہ شروع ہوتا ہے ۔اس فلسفے نے مختلف فلاسفروں کے ہاں مختلف صورتیں اختیار کی ہیں۔ سارتر نے اسی آزادی کا مفہوم اخذ کیا ہے ۔ وہ انسان کے بارے میں کہتا ہے کہ:

"Man is condemend to be free."

''آدمی کی سب سے بڑی سزا یہ ہے کہ آدمی کو آزاد ہونا پڑے گا۔''(۹)

اس نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے ممتاز احمد کہتے ہیں:

'' آزادی کے اسی تصور نے انسان کو ذمہ داری کا احساس دلایا اور اس ذمہ داری نے اس میں بے چارگی ،خوف، دہشت اور ہراس پیدا کیا۔ سارتر کا کہنا ہے کہ اگر آدمی وہی کچھ ہے جیسا کچھ کہ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے اور اپنے آپ کو بناتے وقت وہ پوری بنی نوع انسان کی ذمہ داری اپنے سر لیتا ہے ۔اگر کوئی مستقل قدر اور کوئی اخلاقی ضابطہ موجود نہیں ہے اور ہمیں ہر بات میں اگلے ہی فیصلہ کرنا ہوتا ہے بغیر کسی بنیاد، بغیر کسی رہنمائی کے تو آخر ہم فیصلہ کرنے سے پہلے پریشانی سے کیسے بچ سکتے ہیں جب ہمارا ہر فعل کائنات کے مفہوم اور کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرنا ہو تو پھر یہ کیسے فرض کر لیا جائے کہ ہم اس ذمہ داری کے سامنے اپنے آپ کو سہما سہما اور خوفزدہ نہ پائیں گے ۔''(۱۰)

اس سے یہ فلسفہ پیدا ہوا کہ اہمیت صرف فرد ہی کو دینی چاہیے کیوں کہ وجود ہی واحد حقیقت ہے ۔سارتر کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ اس نے فرد کی آزادی اور خود مختاری ہی کی بات نہیں کی بلکہ فرانسیسی نو آبادیوں کی خود مختاری کی آواز بھی بلند کی۔ سارتر کا یہ رویہ تیسری دنیا میں فلسفیانہ حوالے کے علاوہ کسی قدر سیاسی حوالے سے بھی مقبول ہوا بلکہ ترقی پسند حلقوں میں ''ترقی پسندی'' کی جو اصطلاح آئی اس میں بھی اس فلسفے کا عمل دخل تھا۔ حالاں کہ خود سوشلسٹ (Socialist) اس فلسفے پر کڑی تنقید کرتے تھے۔

'' آزادی و خود مختاری کا جو تصور وجودیت میں ہے وہ غیر سماجی ہے اور جبریت سے ہزار گنا بدتر ۔ فلسفہ وجودیت کی خود مختاری سے ہم کنار ہو کر ایک فرد جن کیفیات کا شکار ہوتا ہے وہ خود وجودیوں کے نزدیک غصہ، جھنجھلاہٹ، دستبرداری ،یاس اور کرب کی کیفیات ہیں۔''(۱۱)

فلسفہ وجودیت کے علاوہ نئے ادب پر کہیں کہیں تصوف کے اثرات بھی پڑے اور اس کا سبب نئے ادیب کے رویے میں چھپی ہوئی بے پروائی اور خود ترحمی بھی ہو سکتے تھے لیکن ایک وجہ اس دنیا میں انسان کی بے حوصلگی بھی تھی ۔

''۱۹۶۰ء کی دہائی کے بعد زندگی اور اس کے مسائل کے بارے میں ایک دم نقطہ نظر بدل گیا اور عقائد کی شکست و ریخت کے نتیجے میں ادیب زندگی کی بے سمتی کا شکار ہو گئے ۔ ان کے سامنے کوئی مخصوص نظریہ حیات یا نقطہ نظر نہیں رہا۔ لہٰذا کوئی تصوف کی جانب دیکھ رہا ہے تو کوئی وجودیت کی جانب..........''(۱۲)

یہ تمام تفصیل تمہید میں اس لیے آئی تا کہ یہ معلوم کیا جا سکے کہ ہمارے ہاں نئے ادب کی بنیادیں کیا تھیں اور کون سے فلسفے و افکار ایسے تھے جو نئے رجحانات و رویوں کو بنیادیں فراہم کر رہے تھے ۔نظم کی تحریک نے پورے ادبی ماحول کو بدل دیا جس سے نئے افسانے کو بھی آگے بڑھنے اور اپنی راہیں متعین کرنے کا موقع حاصل ہو گیا۔

''۱۹۶۰ء کے لگ بھگ نئی لسانی تشکیلات کی بحث چل نکلی۔ بنیادی طور پر یہ شاعری کی تحریک تھی لیکن افسانے پر بھی اس کے اثرات پڑے اور افسانے میں بھی علامتی اور تجریدی رجحانات کا فروغ ہوا۔'' (۱۳)

ترقی پسند افسانے کا عہد فسادات کے ادب سے زیادہ آگے نہیں بڑھ سکا تھا۔ ترقی پسند تحریک پر پابندی نے پرانی تکنیک اور طریقہ کار کے عروج کا قریب قریب خاتمہ کر دیا۔ جب نئی نظم کی تحریک شروع ہوئی تو افسانے کے بھی نئے امکانات سامنے آ گئے۔ آغاز میں انتظار حسین، انور سجاد، خالدہ اصغر (خالدہ حسین) اور بھارت میں سریندر پرکاش، بلراج مینرا نے علامتی و تجریدی افسانہ لکھنے کا آغاز کیا۔ یہ نیا افسانہ بھی قاری کے لیے بہت سی مشکلات لے کر آیا۔ موضوع، اسلوب، علامات سب نئے اور انوکھے تھے۔ اس نئے طرز کے افسانے میں کہانی کا عنصر اس طرح بھرپور نہیں تھا جس طرح روایتی افسانوں میں دکھائی دیتا تھا۔ پھر ابلاغ کے مسئلے نے Communication Gape پیدا کیا تو نیا افسانہ ایک متنازع صنف بن گیا۔

''جدید افسانے نے قارئین کے لیے بہت سے مسائل بھی پیدا کر دیئے۔ ان میں ایک مسئلہ افسانے میں کہانی کے عنصر کا فقدان اور دوسرا مسئلہ ابلاغ کا خلا (کمیونیکیشن گیپ) ہے .... یہ جدید افسانے کا سب سے بڑا مسئلہ ہے اور جدید افسانے کی تفہیم میں سب سے بڑی رکاوٹ بھی۔'' (۱۴)

لیکن نئے افسانے کو جس شخص نے اعتدال کی راہ دکھائی دی۔ وہ رشید امجد ہیں۔ جنھوں نے شگفتہ اسلوب اور شعری وسائل کے ساتھ نئی کہانی کو اپنی زمین سے ہم آہنگ کیا۔ اس طرح نثر میں شعریت کا عنصر بھی داخل ہوا۔ اس عہد کا افسانہ اپنے گرد و پیش کو اسی طرح دیکھتا ہے جس طرح ادب کی دیگر اصناف دیکھ رہی تھیں۔ وہی ذات کی تنہائی بے حاصلی، بے چارگی، مغائرت، تنہائی، جھنجھلاہٹ، تلخی یہی وہ عناصر ہیں جو افسانے

کا مزاج بناتے ہیں اور ایک ایسی زبان وضع ہوتی ہے جو رموز و علائم سے بھرپور ہے۔

''قومی و بین الاقوامی حالات کے نتیجے میں باہر سے نئے علوم کی آمد، بعض عالمی ادبی تحریکات، زندگی کے بارے میں نئے فلسفیانہ زاویہ نظر، خصوصاً جدیدیت، وجودیت کی تحریکوں کے زیر اثر عدم تحفظ، تنہائی، بے بسی، بے یقینی، ذات کی گمشدگی اور بھری دنیا میں بے یار و مددگار ہونے کا خوف و ہراس اور ادراک و احساس پہلے کے مقابلے میں زیادہ ہوگیا ہے۔اس شدت احساس نے موضوعات کے ساتھ موضوعات کے برتنے کے ڈھب کو بھی خاصا بدل دیا۔''(۱۵)

نیا ادب اور نیا افسانہ ادبی سطح پر بہت سے مباحث لے کر آیا تھا۔ یہ اعتراضات زبان و بیان کے بھی تھے اور رویے کے بھی تھے۔نظم تو مقبول ہو چکی تھی۔ افسانہ دیر تک چند ناموں کے گرد گھومتا رہا۔نظم میں خارجیت کو قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا اور اس کے خلاف مدافعت کا یہ طریقہ نکالا تھا کہ ایسی زبان وضع کرنے کی کوشش کی تھی کہ جو ادیب کا ادیب سے رشتہ تو قائم کرتی تھی مگر قاری تک اس کی رسائی کار دشوار تھی۔ لیکن جوں جوں ہمارا سیاسی ماحول بدلتا گیا اور زمینی حقائق فرد کو اجتماع بننے پر مجبور کرنے لگے تو ''نئی لسانی تشکیلات'' کی مقبولیت میں کمی آنے لگی۔ یہی وہ عہد ہے جب نظم کی تحریک کمزور پڑی تو افسانہ کا دائرہ وسیع ہونے لگا۔

•••○•○•••

حوالہ جات

۱۔ افتخار جالب (مرتب) ''نئی شاعری''

۲۔ انیس ناگی'' نئی شاعری کا لسانی پیرایہ'' مشمولہ ادب لطیف، لاہور، سالنامہ ۱۹۶۸ء، ص ۶۸

۳۔ افتخار جالب ''نئی شاعری سامراج کی سازش ہے'' مشمولہ ادب لطیف، لاہور۔ سالنامہ ۱۹۶۸ء، ص ۵۵، ۵۴، ۵۳

۴۔ افتخار جالب ''نئی شاعری سامراج کی سازش ہے''، ص ۵۹

۵۔ انیس ناگی ''نئی شاعری کا لسانی پیرایہ'' ص ۵۲

۶۔ غفور شاہ قاسم '' پاکستانی ادب'' بک ٹاک، لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۸۵

۷۔ ممتا احمد، وجودیت، منظر و پس منظر، مشمولہ فنون، لاہور، ۱۹۶۶ء: ص ۸۸

۸۔ حنیف فوق، ڈاکٹر، متوازی نقوش، ص: ۲۸۰

۹۔ فردوس انور قاضی، اردو افسانہ نگاری کے رجحانات، ص: ۲۸۰

۱۰۔ ممتا احمد، وجودیت، منظر و پس منظر، ص: ۹۱

۱۱۔ ایضاً، ص ۹۴، ۹۳

۱۲۔ شہزاد منظر' علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ' منظر پبلی کیشنز، کراچی، ۱۹۹۰ء، ص: ۸۶

۱۳۔ رشید امجد، ڈاکٹر، شاعری کی سیاسی و فکری روایت، دستاویز مطبوعات، لاہور ۱۹۹۳ء، ص: ۴۱

۱۴۔ شہزاد منظر' جدید اردو افسانہ' منظر پبلی کیشنز، کراچی ۱۹۸۲ء، ص ۱۳

۱۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو افسانہ اور افسانہ نگار، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی ۱۹۸۲ء، ص: ۶۲

پروفیسر فتح محمد ملک

قلندری بمقابلہ سکندری

علامہ اقبال اور سر سکندر

اقبال شاعر بھی تھے، فلسفی بھی تھے، سیاسی مدبر بھی تھے اور عملی سیاستدان بھی۔ ہرچند اقبال نے اِن میں سے ہر ایک میدانِ عمل میں عہد آفریں کارنامے سرانجام دیئے ہیں تاہم اقبال کی اِس ہمہ گیر شخصیت نے اقبال شناسی میں ایک دُشواری بھی پیدا کر دی ہے اور وہ یہ کہ ماہرینِ ادبیات خود کو ادب اور زیادہ سے زیادہ فلسفے تک محدود رکھتے ہیں اور اقبال کی سیاسی زندگی پر دادِ تحقیق دینے والے سیاست کے گلی کوچوں سے باہر نکلنا پسند ہی نہیں کرتے۔ چنانچہ ہم اگر اقبال کے شعر و فلسفہ کی تفہیم وتعبیر پیش کرتے وقت اُن کے سیاسی عمل سے بے اعتنائی کے خوگر ہیں تو اقبال کے سیاسی فکر و عمل کی تحسین وتنقید میں اقبال کی شاعری سے نابلد ہونے اور رہنے پر نازاں ہیں۔ یہ طرزِ فکر و عمل اقبال کی شاعری اور اقبال کی سیاست ہر دو کے تہ در تہ حسن تک رسائی میں حائل ہے۔

جب تک ہم اقبال کی سیاست کو اُن کی شاعری کے تناظر میں اور اقبال کی شاعری کو اُن کے سیاسی عمل کے آئینے میں سمجھنے کی روش نہیں اپناتے تب تک اُن کی شاعری اور اُن کی سیاست ہر دو سے انصاف کرنے میں ناکام رہیں گے۔ اِس ضمن میں اقبال کا فقط ایک مصرع: ''قلندری میری کچھ کم سکندری سے نہیں''، بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہاں ''سکندری'' کا اشارہ یونان کے شہنشاہ سکندرِاعظم کی جانب نہیں بلکہ پنجاب کے وزیرِاعظم سر سکندر حیات کی جانب ہے۔ سر سکندر حیات پنجاب میں اقبال کے سب سے بڑے سیاسی حریف تھے۔ وہ برطانوی استعمار کے نمائندہ تھے اور اقبال برطانوی استعمار کے خلاف فکری اور عملی جہاد میں منہمک تھے۔ اقبال کا یہ سیاسی فکر و عمل اُن کی تخلیقی

شخصیت کا جزوِ لاینفک ہے۔اگر ہم اقبال کی تخلیقی شخصیت میں اُن کے سیاسی عمل کی کارفرمائی کا اعجاز دیکھنا چاہیں تو ہمارے لیے اقبال کی صرف ایک غزل کے درج ذیل اشعار کافی ہیں:

نگاہِ فقر میں شانِ سکندری کیا ہے
خراج کی جو گدا ہو، وہ قیصری کیا ہے؟
بتوں سے تجھ کو اُمیدیں، خدا سے نومیدی
مجھے بتا تو سہی اَور کافری کیا ہے؟
اسی خطا سے عتابِ مُلوک ہے مجھ پر
کہ جانتا ہُوں مآلِ سکندری کیا ہے؟
کسے نہیں ہے تمنائے سَروری لیکن
خودی کی موت ہو جس میں وہ سروری کیا ہے؟

اس غزل کا سارا حُسن علامہ اقبال اور سر سکندر کے درمیان سیاسی کشمکش کے احوال و مقامات سے پھوٹتا ہے۔''عتابِ ملوک''اور''مآلِ سکندری''،''بتوں سے اُمیدیں''اور''خدا سے نومیدی''اور''تمنائے سروری''اور''خودی کی موت'' پر ذرا سے غور وفکر سے یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ اِس غزل میں''سکندری'' کا اشارہ سکندر اعظم کی جانب نہیں بلکہ سر سکندر حیات کی جانب ہے۔یہاں انہوں نے پنجاب میں برپا سیاسی کشمکش کی مصوری کمال فنی مہارت کے ساتھ آفاقی رنگوں میں کی ہے۔

جس زمانے میں اقبال نے یہ غزل کہی تھی وہ زمانہ پنجاب کی سیاست میں یونینسٹ پارٹی اور مسلم لیگ کے درمیان شدید کشمکش کا زمانہ تھا۔ اقبال پنجاب مسلم لیگ کے صدر تھے اور سر سکندر یونینسٹ پارٹی کے سربراہ۔ مسلم لیگ تو ایک عوامی سیاسی جماعت تھی مگر یونینسٹ پارٹی کوئی سیاسی پارٹی نہیں تھی بلکہ اُن ہندو، سکھ اور مسلمان جاگیرداروں کی پارلیمانی یونین تھی جو سرکاری اثر و رسوخ اور جاگیرداری رُعب داب کے بل پر

اسمبلیوں میں آ جاتے تھے۔ یہ سیاسی عمل کی بجائے گورنر کی سرپرستی میں اپنے اپنے ضلع کی انتظامیہ......ایس پی اور ڈی سی سے لے کر گاؤں کے نمبردار اور ذیلدار تک......کے 'حسنِ کارکردگی' کی بدولت پنجاب اسمبلی میں وارد ہوا کرتے تھے اور پھر اسمبلی کے اندر ہندو، مسلم اور سکھ جاگیرداروں کا ایک متحدہ محاذ (یونین) قائم کرلیا کرتے تھے۔

یونینسٹ سیاست کا مرکز ومحور سلطنت برطانیہ سے غیرمتزلزل وفاداری اور اِس وفاداری کے بدلے میں جاگیرداری نظام اور جاگیرداروں کے خدائی اختیارات کا تحفظ تھا۔ اِس کے برعکس مسلم لیگ اُس زمانے میں قائداعظم کی قیادت میں ایک عوامی جمہوری تحریک میں ڈھل رہی تھی۔ اقبال کے اثر ورسوخ کی بدولت پنجاب مسلم لیگ یونینسٹ پارٹی کے لیے عوامی سطح پر بتدریج ایک بہت بڑا چیلنج بن گئی تھی۔ اِس عوامی دباؤ کے پیشِ نظر سرسکندرحیات نے قائداعظم کی خدمت میں حاضر ہوکراپنی یونینسٹ پارٹی کے مسلمان اراکین سمیت مسلم لیگ میں شمولیت تواختیار کر لی مگر عملاً قائداعظم کی قیادت کی بجائے انگریز گورنر کی وفاداری کے مسلک پر قائم رہے۔ اِس سکندری کی راہ میں قلندری حائل ہو گئی اور یوں یونینسٹ سیاست اور مسلم لیگ سیاست کے درمیان برپا جنگ نے پنجاب مسلم لیگ کے اندربھی محاذ آرائی کی صورت پیدا کر دی۔ جناب ایم اے ایچ اصفہانی نے قائداعظم پر اپنی کتاب "Quaid-e-Azam as I knew Him" میں لکھا ہے کہ سر سکندر حیات کی اپنے مسلمان یونینسٹ ساتھیوں سمیت مسلم لیگ میں شمولیت نظریاتی نہ تھی بلکہ مفاداتی تھی (۱)۔ پنجاب مسلم لیگ کے صدر علامہ اقبال اور یونینسٹ پارٹی کے سربراہ سکندر حیات کے درمیان سیاسی نزاع اوّل الذکر کی نظریاتی ثابت قدمی اور ثانی الذکر کے مفاداتی چلن میں تصادم سے پھوٹا تھا۔

یہ رزم آرائی اقبال کی شاعری میں بھی نئی تخلیقی زرخیزی لے آئی تھی۔ چنانچہ سکندری اورقلندری میں تصادم کے احوال و مقامات اقبال کی شاعری میں بھی جلوہ گر ہیں۔درج بالا غزل کی سی شاعری میں اقبال نے مقامیت کو آفاقیت بنا دینے کا جو کارنامہ سرانجام دیا ہے اُسے

پوری طرح سمجھنے کے لیے مقامیت کے آب و رنگ پر غور و فکر لازم ہے۔

قلندری اور سکندری کے مابین تصادم کا یہ زمانہ علامہ اقبال اور قائداعظم کے درمیان خفیہ راز و نیاز کا زمانہ بھی ہے۔ اِس زمانے کی ذاتی اور خفیہ خط و کتابت کو خود قائداعظم نے قراردادِ پاکستان کے فوراً بعد Letters of Iqbal to Jinnah کے نام سے عوام کی عدالت میں پیش کر دیا تھا۔ اِن خطوط میں اقبال نے اِس کشمکش اور تصادم کا ذکر بھی کیا ہے۔ چنانچہ یکم نومبر ۱۹۳۷ء کے خط میں قائداعظم کو بتاتے ہیں کہ:

> "Sir Sikandar Hayat Khan with some of the members of his party saw me yesterday and we had a long talk about the differences between the League and the Unionist Party. Statements have been issued to the press by both sides. Each side putting its own interpretation on the terms of Jinnah-Sikandar agreement. This has caused much misunderstanding."(2)

اقبال کے نظریاتی مسلک اور سر سکندر کے مفاداتی چلن میں یہ کشمکش روز بروز زور پکڑتی گئی ۔ چنانچہ اقبال نے ۱۰ نومبر ۱۹۳۷ء کو قائداعظم کے نام اپنے خط میں لکھا کہ:

> "After having several talks with Sir Sikandar and his friends I am now definitely of the opinion that Sir Sikandar wants nothing less than the complete control of the League and the Provincial Parlimentary Board..... He also wishes that the finances of the League should

be controlled by his men. All this to my mind amounts to capturing of the League and then killing it."(3)

گویا سرسکندر مسلم لیگ کے زیرِاثر عوامی بیداری کو پھر سے سُلا دینے کے لیے سرکاری اور جاگیرداری مفادات کا تحفظ اور فروغ چاہتے تھے۔ اِس مقصد کے حصول کی خاطر اُنہیں مسلم لیگ پر یونینسٹ مسلمانوں کا مکمل انتظامی، مالیاتی اور سیاسی قبضہ درکار تھا۔ اقبال اُن کے اِن عزائم کی راہ میں ایک بہت بڑا سنگِ گراں تھے۔ اِسی خط میں آگے چل کر اقبال یونینسٹ مسلم لیگیوں کے ذہن اور ذوق کا درج ذیل تجزیہ پیش کرتے ہیں:

"Knowing the opinion of the province as I do I cannot take the responsibility of handing over the League to Sir Sikandar and his friends......My impression is that they want to gain time for their own Zamindara League to function in the province. Perhaps you know that on his return from Lucknow Sir Sikandar constituted a Zamindara League whose branches are now being made in the province. In these circumstances please let me know what we should do."(4)

درج بالا خطوط میں یہ حقیقت بڑے دوٹوک اور قطعی انداز میں عیاں ہے کہ سرسکندر حیات نے مسلم لیگ کے لکھنؤ سیشن میں اپنے مسلمان یونینسٹ ساتھیوں سمیت مسلم لیگ میں شمولیت تو اختیار کر لی تھی مگر یہ شمولیت بقول اِصفہانی نظریاتی کی بجائے مفاداتی

تھی۔ وہ مسلم لیگ کے نظم و ضبط کو دل سے قبول کرنے اور مسلم لیگ کے سیاسی اور تہذیبی منشور کو اپنانے پر ہرگز تیار نہ تھے۔ وہ پنجاب مسلم لیگ کو بھی یونینسٹ پارٹی بنا دینے میں کوشاں تھے۔ ایک اعتبار سے یہ اُن کی مجبوری بھی تھی ۔ یونینسٹ سیاستدان لائل محمڈنز آف انڈیا کے غلامانہ سیاسی اور تہذیبی مسلک پر کاربند چلے آ رہے تھے۔ یونینسٹ پارٹی کی بُنیاد سرفضلِ حسین نے رکھی تھی ۔سرفضل حسین گورنمنٹ کالج لاہور میں اپنے طالب علمی کے زمانے سے ہی اقبال کے گہرے دوستوں میں شامل تھے۔اقبال اور سرفضل حسین کی گہری رفاقت کا اندازہ ''بانگِ درا'' میں اقبال کی نظم 'فلسفۂ غم'' سے کیاجا سکتا ہے۔ یہ نظم سرفضل حسین کی رفیقۂ حیات کی وفات پر کہی گئی تھی۔ جب سرفضل حسین نے پنجاب لیجسلیٹو اسمبلی میں ہندو، سکھ اور مسلمان جاگیرداروں کی یونین قائم کی تو اقبال کے اپنے اس عزیز ترین دوست کے سیاسی مسلک سے شدید اختلافات پیدا ہو گئے تھے۔

علامہ اقبال ۱۹۲۶ء سے ۱۹۳۰ء تک پنجاب لیجسلیٹو کونسل کے منتخب رُکن رہے۔ اِس زمانے میں اُنہوں نے برطانوی سامراج اور اُس کے قائم کردہ جاگیرداری نظام کو شدید تنقید کا نشانہ بنایا۔ایک اعتبار سے یونینسٹ پارٹی کے بانی سربراہ کی حیثیت میں یہ تنقید خود سرفضل حسین پر تنقید تھی۔ اقبال نے زرعی آمدن پر ٹیکس عائد کرنے کی تجویز پیش کی، مالیہ اور لگان داری کے نظام کو عدل و انصاف کی بنیادوں پر اُستوار کرانا چاہا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ زمین پر برطانوی سرکار کا حقِ ملکیت ماننے سے انکار کر دیا۔ ڈاکٹر حفیظ ملک نے پنجاب لیجسلیٹو کونسل میں اقبال کے فکر و عمل کو یوں اُجاگر کیا ہے:

> "The proposition that all land belonged to the crown, Iqbal said, "was the barbarous theory," and that "neither in ancient India nor even in the days of the Mughals had the sovereign ever claimed universal ownership....We are told that

the Mughals claimed such rights; but the people of the Punjab owned and possessed the land of this country long before the race of Babur [the founder of the Mughal Empire] entered into history—the unmistakable lesson of which is that crowns come and go; the people alone are immortal."(5)

یہاں اقبال نے دوٹوک الفاظ میں مسئلۂ ملکیتِ زمین پر اپنے موقف کو بیان کر دیا ہے۔زمین پرتاجِ برطانیہ کے حقِ ملکیت کے تصور کو وہ دورِ وحشت و بربریّت کی یادگارقرار دیتے ہیں اور اپنے یونینسٹ دوستوں کو بتاتے ہیں کہ تخت و تاج آنی وفانی ہیں، آتے جاتے رہتے ہیں، صرف عوام ہی لافانی ہیں اور وہی زمین کے مالک ہیں۔ آدمی زمین سے اپنا رزق حاصل کرتا ہے یا اپنی قبر کی جگہ۔ زمین کا حقیقی مالک اللہ ہے۔ اسی دور کی ایک نظم ''الارض لِلّٰہ'' میں اقبال سوال پر سوال اُٹھا کر یہ ثابت کرتے ہیں کہ نہ تو حکومت زمین کی مالک ہے اور نہ جاگیردار:

پالتا ہے بیج کو مٹی کی تاریکی میں کون؟
کون دریاؤں کی موجوں سے اُٹھاتا ہے سحاب؟
کون لایا کھینچ کر پچھم سے بادِ سازگار؟
خاک یہ کس کی ہے، کس کا ہے یہ نُورِ آفتاب؟
کس نے بھر دی موتیوں سے خوشۂ گندم کی جیب؟
موسموں کو کس نے سکھلائی ہے خُوئے انقلاب؟
دِہ خُدایا! یہ زمیں تیری نہیں، تیری نہیں
تیرے آبا کی نہیں، تیری نہیں، میری نہیں

برطانوی حکومت سے غیر مشروط وفاداری ، جاگیرداری نظام کے تقدس پر یقینِ کامل اور پان اسلامزم (اتحادِ عالمِ اسلامی) کے تصور کی نفی یعنی ہندوستان سے باہر آباد مسلمانوں کے مقدر سے لاتعلقی یونینسٹ پارٹی کے بنیادی اصول تھے۔ اقبال اِن تینوں اصولوں کی نفی کو اپنا جزوِایمان سمجھتے تھے۔ چنانچہ جب سر فضلِ حسین پنجاب لیجسلیٹو کونسل میں عالمِ اسلامی کے اتحاد کے تصور کی مذمت کرتے وقت اسلامیت کی بجائے ہندوستانیت کا بول بالا کرتے تو اقبال چُپ نہ رہ سکتے۔ برطانوی حکومت سے غیر مشروط وفاداری کو بھی وہ کونسل کے اندر بھی طنز وتنقید کا نشانہ بنانا ضروری سمجھتے تھے اور کونسل سے باہر کے میدانِ سیاست میں بھی۔ اقبال سرکار پرتی اور اشراف پسندی کے یونینسٹ سیاسی کھیل کے اسرار و رموز کو اپنی شاعری میں بھی ہدف تنقید بناتے رہتے تھے۔ مثلاً:

تری حریف ہے یارب سیاست افرنگ
مگر ہیں اس کے پجاری فقط امیر و رئیس
بنایا ایک ہی ابلیس آگ سے تو نے
بنائے خاک سے اس نے دوصد ہزار ابلیس

(سیاستِ افرنگ)

ہر چند یونینسٹ پارٹی کے سربراہ سر فضلِ حسین اور درویشِ خدا مست اقبال ایک دوسرے سے متصادم سیاسی مسلک پر کاربند تھے تاہم دونوں کے مابین انسانی سطح پر پُرانی دوستی کا رشتہ ہمیشہ قائم رہا۔ سر فضل حسین اقبال کی ''ترقی'' میں کوشاں رہتے تھے اور اُن کی معاشی تنگ دستی کو دُور کرنے کی نت نئی تدبیریں کرتے رہتے تھے۔ اقبال کی قلندرانہ سرشت نے اِس باب میں سر فضلِ حسین کو کبھی کامیاب نہ ہونے دیا۔ سر فضل حسین کے صاحبزادے عظیم حسین نے اپنے نامور باپ کی سوانح حیات میں پانچ صفحات پر پھیلی ہوئی اِن تدابیر کا ذکر کیا ہے۔ اِس بیانیہ کا آغاز درج ذیل سطور سے ہوتا ہے:

"In fact Fazl-i-Husain repeatedly tried to help

him, but Dr. Iqbal failed to utilize the opportunities offered to him. In 1924 Fazl-i-Husain urged Sir Malcolm Hailey to raise Dr. Iqbal to the Bench, but while the case was under consideration Dr. Iqbal alienated the sympathies of officials by unrestrained criticism of Government."(6)

بلاشبہ سر فضلِ حسین نے اقبال کو بار بار رزق کے ایسے وسائل مہیا کرنے کی کوشش کی جس سے اُس کی پرواز میں کوتاہی آ سکے مگر اِس طائرِ لاہُوتی نے ہر باران کوششوں کو ناکام بنا دیا۔ سر فضلِ حسین کے ایما پر جب بھی برطانوی حکومت اقبال پر مائل بہ کرم ہوتی تھی اقبال برطانوی حکومت پر شدید تنقید سے اپنا بنا بنایا کام بھی بگاڑ دیتے تھے اور سر فضلِ حسین کی محنت پر بھی پانی پھیر دیتے تھے۔ ڈاکٹر جاوید اقبال نے تنویر ظہور کے چند سوالات کے جوابات میں اقبال کی اُس زمانے کی گھریلو زندگی کا درج ذیل نقشہ کھینچا ہے:

''ایک اور واقعہ میرے ذہن میں ہے۔ میری والدہ کی میرے والد کے ساتھ اِس بات پر تکرار کہ گھر کا خرچ پورا نہیں ہوتا۔ آپ کوئی ملازمت کر لیں۔ پریکٹس بھی اُن کی اس قسم کی تھی کہ جب پانچ یا چھ سو کا کام آ جاتا تھا تو آگے کیس لیتے ہی نہیں تھے کیونکہ وہ سمجھتے تھے کہ اِس مہینے کا خرچ چل جائے گا۔ ایک ایسا مرحلہ بھی آیا کہ میری والدہ نے والد سے کہا کہ میں آپ کی باندی تو نہیں ہوں میں کس طرح خرچ چلاؤں آپ کوئی ملازمت کریں تاکہ مستقل آمدنی کی کوئی صورت ہو۔

س: اس واقعہ پر علامہ صاحب کا ردِعمل کیا تھا؟

ڈاکٹر جاوید اقبال: اُن کا ردعمل کیا ہونا تھا۔ وہ کھسیانی ہنسی ہنستے رہے۔ غصہ کا اظہار والدہ کر رہی تھیں۔ جواب علامہ صاحب کے پاس کیا ہوتا سوائے اس کے کہ وہ ہنس دیتے۔'' (۷)

جناب عظیم حسین اپنے بھول پن میں یہ سمجھے بیٹھے ہیں کہ ایسے نازک مواقع پر اقبال سوچے سمجھے بغیر حکومت کو شدید تنقید کا نشانہ بنا دیتے تھے۔ ہرگز نہیں ، یہ تنقید اتفاقاً نہیں بلکہ عمداً ہوا کرتی تھی۔ اقبال کا طرزِ حیات قلندری تھا سکندری نہیں۔ اِس حقیقت کو سمجھنے کے لیے اقبال کی ایک مختصر نظم ''مناصب'' ہمارے لیے مشعلِ راہ ہے:

ہوا ہے بندۂ مومن فسونیِ افرنگ
اسی سبب سے قلندر کی آنکھ ہے نم ناک
ترے بلند مناصب کی خیر ہو، یا رب!!
کہ ان کے واسطے تو نے کیا خودی کو ہلاک
مگر یہ بات چھپائے سے چھپ نہیں سکتی
سمجھ گئی ہے اسے ہر طبیعت چالاک
شریکِ حکم غلاموں کو کر نہیں سکتے
خریدتے ہیں فقط ان کا جوہر ادراک!

جس وقت اقبال فرنگ کے جادو کو توڑنے میں مصروف تھے عین اُس وقت وہ نام نہاد بلند منصب کی خاطر اُسی جادو کی اسیری کیسے قبول کر سکتے تھے؟ سر فضلِ حسین کی وفات کے بعد برطانوی حکومت نے سر سکندر حیات کو یونینسٹ پارٹی کی مسندِ قیادت پر لا بٹھایا تھا۔ وہ بھی تمام تر سیاسی اختلافات کے باوجود اقبال کی معاشی تنگدستی کو دُور کرنے کی ناکام کوششیں کرتے رہے۔ جب دسمبر ۱۹۳۷ء میں انٹرکالجیٹ مسلم برادرہڈ نے یومِ اقبال کے انعقاد کا اعلان کیا تو پنجاب کے وزیراعظم سر سکندر حیات نے اِسے ایک مقدس ''قومی تقریب'' قرار دیا۔ اِس موقع پر اپنے طویل بیان میں سر سکندر نے علامہ اقبال کی عظمت کو

سلام کیا اور لافانی قومی و ملی خدمات سرانجام دینے پر اُنہیں خراجِ تحسین پیش کیا۔ اِس بیان کے آخر میں سر سکندر نے تجویز پیش کی کہ ''جس جس شہر میں یومِ اقبال منایا جائے وہاں کے باشندوں کو چاہیے کہ وہ شاعرِ اعظم کی خدمت میں ایک تھیلی نذر کریں۔ اِس تجویز پر عمل کرنے کا آسان طریقہ یہ ہے کہ اقبال کمیٹی امپیریل بنک آف انڈیا میں یومِ اقبال فنڈ کے نام سے حساب کھول دے۔ اقبال کے نیازمندوں اور اُن کی شاعری کے مداحوں کا فرض ہے کہ وہ جملہ رقوم براہِ راست بنک کو ارسال کر دیں جو انجام کار ہمارے محبوب شاعر کی خدمت میں پیش کی جائیں گی۔''(۸) اقبال نے اِس تجویز کو قلندرانہ استغنا کے ساتھ رد کر دیا۔ مالی امداد کی اپیل سے شدید اختلاف کرتے وقت اقبال نے اپنے بیان میں کہا تھا کہ میں ایک فانی شخص ہوں اور میری ضروریات بھی فانی ہیں۔ قوم لافانی ہے اور قوم کی ضرورتیں اوّلیں اہمیت کی حامل ہیں۔ وزیرِاعظم کو چاہیے کہ وہ قومی ضرورتوں کا احساس کرتے ہوئے اسلامیہ کالج میں اسلامی علوم پر جدید سائنسی طریقِ کار کے مطابق تحقیق کے لیے ایک چیئر قائم کریں تاکہ نئی نسل اسلام کی حقیقی روح سے آشنا ہو سکے۔ اقبال نے اِس مقصد کے لیے مجوزہ فنڈ میں ایک سو روپے کا عطیہ بھی پیش کر دیا تھا مگر افسوس کہ پنجاب کے ہمہ مقتدر وزیرِاعظم سر سکندر حیات مجوزہ چیئر قائم نہ کر سکے۔ شاید اس لیے کہ اسلام کی حقیقی روح کی بازیافت برطانوی سامراج کے لیے ایک سنگین خطرہ تھی۔ اِس خطرے کے تدارک کے لیے یونینسٹ سیاست کو ''اُمتِ احمدِ مُرسل کو مقامی'' بنانے کا فریضہ سونپا گیا تھا۔ چنانچہ وہ اسلامیت کی بجائے ہندوستانیت کے علمبردار تھے۔ اِسی یومِ اقبال کے موقع پر حیدر آباد دکن کے صدرِ اعظم نے نظام حیدر آباد کی جانب سے اقبال کو ایک ہزار روپے کا چیک بھیجا تھا جو اقبال نے قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ یہی واقعہ اقبال کی درج ذیل نظم کا تخلیقی محرک ہے:

تھا یہ اللہ کا فرماں کہ شکوہِ پرویز
دو قلندر کو کہ ہیں اس میں ملوکانہ صفات

مجھ سے فرمایا کہ لے، اور شہنشاہی کر
حُسنِ تدبیر سے دے آنی و فانی کو ثبات
مَیں تو اس بارِ امانت کو اُٹھاتا سر دوش
کامِ درویش میں ہر تلخ ہے مانندِ نبات
غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول
جب کہا اُس نے یہ ہے میری خدائی کی زکات!

بلاشبہ سرفضلِ حسین اور سرسکندر علامہ اقبال کا دِل سے احترام کرتے تھے، اقبال کی قومی وملی خدمات کے معترف تھے اور خلوصِ دِل سے یہ چاہتے تھے کہ اقبال تنگ دستی میں زندگی بسر نہ کریں۔ چنانچہ وہ اِس امر میں کوشاں رہتے تھے کہ اقبال سرکاری اور درباری معاملات میں اُن کی دانش پر بھروسہ کریں مگر اقبال کے لیے ایسا کرنا ممکن نہ تھا۔ اقبال یونینسٹ سیاسی کھیل کی نوعیت کو خوب سمجھتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ معاشی اعتبار سے شدید ترین نامساعد حالات میں بھی وہ کبھی ترغیب وتحریص کے فریب میں مبتلا نہ ہوئے۔ ایک مختصر نظم بعنوان ''سیاست'' برطانوی حکومت کی شاطرانہ سیاست پر اُن کا بصیرت افروز محاکمہ ہے:

اس کھیل میں تعینِ مراتب ہے ضروری
شاطر کی عنایت سے تو فرزیں میں پیادہ
بیچارہ پیادہ تو ہے اِک مہرۂ ناچیز
فرزیں سے بھی پوشیدہ ہے شاطر کا ارادہ

سرسکندرحیات اور سرخضرحیات برطانوی شطرنج کے ایسے فرزیں تھے جن سے شاطر کا اِرادہ مخفی تھا۔ اقبال اِس ارادے کو خوب سمجھتے تھے اور اپنے آزادسیاسی مسلک پر ثابت قدم تھے۔ اپنی ایک نظم بعنوان ''ایک خط کے جواب میں'' اُنھوں نے برطانوی افلاک سے اُترنے والے من وسلویٰ کو یہ کہہ کرٹھکرا دیا تھا کہ:

یہ عقدہ ہائے سیاست تجھے مبارک ہوں
کہ فیضِ عشق سے ناخن مرا ہے سینہ خراش

اقبال سیاست میں بھی ہمیشہ عاشقانہ چلن پر کاربند رہے۔ وہ تصورِ پاکستان کے خالق بھی تھے اور اِس تصور کو حقیقت کا رُوپ دینے کی عملی سیاسی جدوجہد میں بھی سرگرمِ عمل تھے۔ برطانوی حکومت تصورِ پاکستان اور تحریکِ پاکستان کی مخالف تھی۔ چنانچہ سر سکندر اور سر خضر، ہردو ہندوستان کی تقسیم اور پاکستان کے قیام کے خلاف تھے۔ اِن کی سیاست ایک کُل ہند فیڈریشن کے اندر رہتے ہوئے مسلمان اشراف کے مفادات کے تحفظ کی سیاست تھی۔ برٹش انڈیا کے وائسرائے لارڈ ویول نے ۲۹۔مارچ ۱۹۴۴ء کو اپنی ڈائری میں قائداعظم کے دباؤ کے زیرِ اثر پنجاب کے وزیراعظم سر خضر حیات ٹوانہ کی بوکھلاہٹ کی کیفیت قلم بند کرتے وقت لکھا ہے کہ:

"Khizar Hyat, like his predecessor, Sir Sikander Hyat-Khan, and many Muslims of the Unionist Party--a provincial party, representing agricultural interests, with Muslim and Hindu members—was at heart opposed to the demand for Pakistan, and he was unwilling to accept Jinnah's directives in regard to the conduct of the Punjab Government. Jinnah claimed that as the Muslims, who constituted the majority of the Unionist Party, were also members of the Muslim League, the Punjab Government was a

'League' Government and subject to his control as President of the League. Khizar retorted that his Government was a coalition government with Hindu and Sikh members, and not a League Government. Khizar, with many misgivings, resisted Jinnah's attempts to dictate to him and was dismissed from the League in the middle of 1944. The Muslim members of the Unionist Party were then forced to choose between loyalty to Khizar and the Unionist Party and loyalty to Jinnah and the League."(9)

نامور اشتراکی دانشور طارق علی اپنی کتاب "The Clash of Fundamentalisms" کے افتتاحی باب میں اِس حقیقت پر نازاں نظر آتے ہیں کہ اُن کے دادا قیامِ پاکستان کے خلاف تھے:

"My grandfather, Sikandar Hyat Khan, the leader of the Unionist Party (a united front of Muslim, Hindu and Sikh landlords), was elected prime minister of the Punjab in 1937, one of the two regions where the Congress Party of Gandhi and Nehru had not made any inroads. He was a staunch believer in a federal

India with proper safeguards for all minorities. If he had lived he would have made every possible effort to stop the partition of the Punjab."(10)

یہاں جناب طارق علی ہمیں یہ بتانا بھول گئے کہ سر سکندر حقیقی معنوں میں پنجاب کے منتخب وزیراعظم نہ تھے بلکہ برطانوی حکومت نے اُنہیں اُن کی اور اُن کے خاندان کی پشت در پشت وفاداری کی بنا پر امپیریئل بنک سے اُٹھا کر پہلے پنجاب کے وزیراعلیٰ کے منصب پر لا بٹھایا تھا اور پھر اپنے آلۂ کار یونینسٹ سیاستدانوں کو اُن کی اطاعت قبول کرنے کا اشارہ دے دیا تھا۔ سر سکندر کو پنجاب کی مسند اقتدار پر فقط اور فقط اس لیے لا بٹھایا گیا تھا کہ اُن کا خاندان نسل در نسل لائل محمڈنز آف انڈیا کا کردار سرانجام دیتا چلا آیا تھا۔ اِن خاندانوں کی وفاداری کا اوّلیں اور آخریں مرکز سلطنتِ برطانیہ تھا۔ اقبال کے لفظوں میں یہ لوگ عبدہٗ نہیں بلکہ عبدِ فرنگ میں شمار ہوتے ہیں۔اُن کی طرف سے قیامِ پاکستان کی مخالفت بھی سلطنتِ برطانیہ کی چاکری کا شاخسانہ ہے۔

ڈاکٹر افتخار حیدر ملک نے اپنی کتاب بعنوان ''سر سکندر حیات خان: اے پولیٹیکل بائیوگرافی'' میں اِس امر کے وافر ثبوت فراہم کیے ہیں کہ سر سکندر قرارداد پاکستان کی روح کے خلاف سرگرم عمل رہ کر متحدہ انڈین فیڈریشن کے تصور کو مقبولِ عام بنانے میں کوشاں رہے۔ اس مجوزہ متحدہ ہندوستانی فیڈریشن کی راہ ہموار کرنے کی خاطر انہوں نے اپنی زونل سکیم مرتب کی اور قاہرہ جا کر سرونسٹن چرچل سے اِس پر شاباش پائی۔ انگریزی اخبار سول ملٹری گزٹ نے اپنی ۱۳۔مارچ ۱۹۴۱ء کی اشاعت میں سر سکندر کی زونل سکیم کی پذیرائی کرتے وقت یہ سوال اُٹھایا تھا کہ سر سکندر قراردادِ پاکستان اور اپنی اِس زونل سکیم میں کیونکر ہم آہنگی پیدا کر سکیں گے؟ ڈاکٹر افتخار حیدر ملک کا کہنا یہ ہے کہ سر سکندر مسلم نیشنل ازم کی بجائے پنجابی نیشنل ازم کے علمبردار تھے۔ (۱۱)

بات یہ ہے کہ سر سکندر حیات، سر خضر حیات اور اُن کے ساتھی یونینسٹ سیاستدانوں کے لیے پاکستان کے قیام کو ناممکن بنانے کا فریضہ برطانوی حکومت نے سونپ رکھا تھا۔ پسپا ہوتا ہوا برطانوی استعمار ایک متحدہ ہندوستانی فیڈریشن کو اپنا جانشین بنانا چاہتا تھا۔ وہ ہندی مسلمانوں کو ایک دائمی اقلیت دیکھنا چاہتا تھا نہ کہ ایک آزاد اور خودمختار اسلامی مملکت کے شہری۔ یونینسٹ قیادت برطانوی حکومت کی خوشنودی کی خاطر بھی پاکستان مخالف سیاست میں سرگرم تھی اور اپنے جاگیردارانہ مفادات کے پیشِ نظر بھی۔ اِن لوگوں کو قیامِ پاکستان کی صورت میں جاگیرداری نظام کی موت نظر آ رہی تھی۔ اِس کے برعکس اقبال اور قائداعظم قیامِ پاکستان میں صرف برصغیر ہی نہیں پوری دُنیا کے مسلمانوں کی حیاتِ نو کے خواب دیکھ رہے تھے۔ اقبال نے آل انڈیا مسلم کانفرنس کے ۱۹۳۲ء کے سالانہ اجلاس کے خطبۂ صدارت میں نوجوانوں کو بطور خاص دعوت دی تھی کہ وہ شباب کی آگ کو ایمان کی آگ میں حل کر کے مسلمان معاشرے کی ترقی پسند قوتوں کو بیدار اور متحد کرنے میں سرگرمِ عمل ہو جائیں۔ یونینسٹ غلامی سے آزاد نوجوانوں نے اقبال کی اس دعوت پر لبیک کہا اور یوں تحریکِ پاکستان کا پیغام گلی کوچوں سے لے کر کھیت کھلیان تک پھیل گیا۔ چنانچہ ۴۶ء کے الیکشن میں مسلم لیگ کو بھاری اکثریت کے ساتھ کامیابی ہوئی۔ اِس کے باوجود برطانوی حکومت نے پنجاب میں سر خضر حیات ٹوانہ کی سربراہی میں یونینسٹ کانگریس مخلوط حکومت قائم کر دی۔ پنجاب کے عوام کی احتجاجی تحریک نے سر خضر حیات کو ''ٹوڈی بچہ ہائے ہائے'' کے فلک شگاف نعروں کی گونج میں مسندِ اقتدار سے نیچے کھینچ کر قیامِ پاکستان کی راہ ہموار کر دی۔ سچ ہے:

نہ تخت و تاج میں، نَے لشکر و سپاہ میں ہے
جو بات مردِ قلندر کی بارگاہ میں ہے

•••○•○•••

حواشی

(۱) مطبوعہ کراچی، صفحہ ۵۴۔

(۲۔۳۔۴) لیٹرز آف اقبال ٹو جناح، لاہور،۱۹۴۲ء،صفحات ۲۹ تا ۳۲۔

(۵) اقبال دی پوئٹ فلاسفر آف پاکستان، نیویارک، ۱۹۷۱ء، صفحات ۸۳۔۸۴۔

(۶) فضلِ حسین اے پولیٹیکل بائیوگرافی از عظیم حسین، نیویارک، ۱۹۴۶ء،
صفحات ۳۱۸ تا ۳۲۱۔

(۷) یادیں، مرتبہ تنویر ظہور، لاہور، ۱۹۹۱ء، صفحات ۲۶۔۲۷۔

(۸) سول ملٹری گزٹ، لاہور، ۵۔دسمبر ۱۹۳۷ء مکمل اور تفصیلی بیان کے لیے دیکھیے:
ڈاکٹر عاشق حسین بٹالوی، اقبال کے آخری دو سال، پہلا ایڈیشن، لاہور، ۱۹۶۱ء۔

(۹) ویول، دی وائسرائز جرنل، آکسفورڈ، ۱۹۷۴ء، صفحہ ۶۳۔

(۱۰) مطبوعہ لندن، ۲۰۰۲ء، صفحہ ۹۔

(۱۱) مزید تفصیلات کے لیے دیکھیں افتخار حیدر ملک، سکندر حیات خان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء۔

ڈاکٹر مہر نور محمد خان

علامہ اقبال کے فارسی متون پر تحقیق کے مسائل

تحقیق یا ریسرچ، تلاش و جستجو کے ذریعے حقائق کو معلوم کرنے اور ان کی تصدیق کرنے کا نام ہے یعنی جو حقائق ہماری نظروں کے سامنے نہیں ہیں ان کا سراغ لگانا اور جو سامنے تو ہیں لیکن روشن اور واضح نہیں، ان کو واضح اور آشکار کرنا۔

تحقیقی مقالے سے مراد مختصر جائزہ یا مضمون نہیں جو کسی رسالے، میگزین یا اخبار وغیرہ کے لیے لکھا جائے بلکہ وہ طویل تر مقالہ ہے جو یونیورسٹی کی ڈگری کے حصول کے لیے لکھا جاتا ہے۔ اس میں زیرِ تحقیق موضوع سے متعلق جملہ مواد کو پیش کیا جاتا ہے، ارزشیابی کی جاتی ہے اور اس سے مناسب نتائج اخذ کیے جاتے ہیں۔ اس طرح تحقیق ایک حقیقتِ پنہاں یا حقیقتِ مبہم کو افشاء کرنے کا باضابطہ عمل ہے۔ اس سے علم وفن کی نئی راہیں دریافت ہوتی ہیں، نئی حقیقتیں ابھرتی ہیں، نئے انکشافات جنم لیتے ہیں اور علم کے دائرے کی توسیع ہوتی ہے۔

تحقیق کے کام میں جو بات بے حد اہم ہے وہ تحقیقی موضوع کا انتخاب ہے۔ محقق کو موضوع کا انتخاب کرتے وقت اپنی علمی استعداد، دلچسپی اور ذہنی رجحان کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ اگر سکالر نے اپنی صلاحیت، ذوق اور دلچسپی کے مطابق موضوع کا انتخاب نہ کیا ہو تو اس کی تحقیق سے مفید نتائج برآمد نہیں ہوں گے۔ بعض اوقات ایسے موضوع کا انتخاب کرلیا جاتا ہے جو بظاہر بہت عمدہ اور جاذب نظر ہے لیکن اس پر تحقیق سکالر کے بس میں نہیں ہوتی۔ مثلاً اگر ادبیات کا طالب علم یہ موضوع لے لے: ''علامہ اقبال کی شاعری میں فلسفۂ اشراق'' تو فلسفیانہ اسرار و رموز سے کما حقہٗ واقفیت نہ ہونے کے باعث تحقیقی مقالہ نہیں لکھ سکے گا اور اگر لکھے گا تو اس میں جدید معلومات کا اضافہ نہیں ہوگا۔

موضوع لینے سے پہلے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ اس پر کافی مواد مل سکے گا۔ ایسا نہ ہو کہ پوری مدت تحقیقی مواد کی تلاش میں ہی گذر جائے۔ یہ بات کئی بار دیکھنے میں آئی ہے کہ سکالر، ناتجربہ کاری کے باعث ایسے موضوع پر تحقیق کا کام لے لیتا ہے جس کے زیادہ تر یا اصل مآخذ کسی دوسرے ملک میں ہیں جنہیں ڈھونڈنے اور منگوانے کے لیے ایک طویل عرصہ درکار ہوتا ہے۔ بعض دفعہ ایسے بھی ہوتا ہے کہ تمام تر کوشش کے باوجود مطلوبہ مآخذ دستیاب نہیں ہوتے لہٰذا مجبوراً یا تو موضوع بدلنا پڑتا ہے یا دستیاب کم معتبر مآخذ پر ہی اکتفا کرنا پڑتا ہے۔ جہاں تک موضوع کے انتخاب کا تعلق ہے، نئے سکالر کے لیے موضوع منتخب کرنا مشکل ہے۔ اسے کوئی اندازہ نہیں ہوتا کہ کونسا موضوع کس معیار کا ہے۔ لہٰذا موضوع کی اہمیت، دائرہ کار اور مواد کی دستیابی کے امکانات سے متعلق، شعبہ اور خاص طور پر رہنما استاد سے مشورہ حاصل کرنا ضروری ہے۔

ایران میں اقبال پر اَن گنت کتابیں اور بے شمار مضامین شائع ہو چکے ہیں۔ استادوں، دانشوروں، شاعروں اور حتیٰ سیاسی شخصیتوں نے کتابیں لکھ کر یا مقالے شایع کر کے یا تقریر و خطاب کے ذریعے نظم و نثر کی صورت میں علامہ اقبال کے کمال کا اعتراف کیا ہے۔ مثلاً ایران کے مایہ ناز شاعر ملک الشعرا بہار نے یوں علامہ اقبال کی خدمت میں خراجِ عقیدت پیش کیا ہے:

قرن حاضر خاصۂ اقبال گشت

واحدی کز صدھزاران برگذشت

اسی طرح رہبرِ انقلابِ اسلامی آیت اللہ خامنہ ای اپنے آپ کو ''مریدِ اقبال'' کہنے پر فخر محسوس کرتے ہیں۔ اسی طرح بے شمار عقیدت کے موتی ہیں جو مجلات، اخبارات اور کتب میں بکھرے پڑے ہیں۔ ان کی جستجو اور تلاش کے لیے منابع اور مآخذ سے شناسائی ضروری ہے۔ نیز ایران کے مختلف تحقیقی مراکز اور کتب خانوں کا جاننا بھی لازمی ہے۔ اسی طرح ان دانشمندوں اور سکالرز سے بھی شناسائی ضروری ہے جو علامہ پر تحقیقی کام کر رہے

ہیں یا جنہوں نے کیا ہے۔

علامہ اقبال کے فارسی متون پر توضیحی و تشریحی یا تحقیقی کام انجام دینے کے لیے دائرۃ المعارف، لغت ناموں اور فرہنگوں سے شناسا ہونا بھی ضروری ہے۔ ایران میں سب سے اہم دائرۃ المعارف لغت نامۂ دھخدا ہے۔ یہ پچاس جلدوں پر شامل ہے جس میں چالیس لاکھ مدخل (Entry, Headword) شامل ہیں۔ لغت نامہ دھخدا میں ڈکشنری اور دائرۃالمعارف دونوں جیسی خوبیاں شامل ہیں۔ اس میں فارسی میں زیرِ استعمال تمام فارسی، عربی، ترکی، فرانسیسی اور انگریزی الفاظ کے معانی کے علاوہ ادبی، تاریخی، جغرافیائی موضوعات اور مشہور شخصیات کے بارے میں بھی تفصیلی اطلاعات دی گئی ہیں۔

لغت نامہ کے بعد اہم ترین ماخذ فرہنگ فارسی مؤلفہ ڈاکٹر محمد معین ہے۔ یہ چھ جلدوں پر مشتمل ہے۔ اس میں چار جلدیں معانی کے الفاظ اور دو جلدیں تاریخی، ادبی اور جغرافیائی موضوعات و شخصیات کے بارے میں اطلاعات پر شامل ہیں۔ اس کے علاوہ اور بھی ڈکشنریاں موجود ہیں جن سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً فرہنگ آنندراج، فرہنگ برہان قاطع، فرہنگ نظام اور فرہنگ نفیسی وغیرہ۔

نشریات اور جراید میں بھی علامہ اقبال پر مقالات چھپتے رہتے ہیں۔ روزنامہ کیہان اور اطلاعات جیسے بڑے فارسی اخبارات کے اپنے منظم آرکائیوز ہیں۔ اسی طرح مختلف یونیورسٹیوں کے تحقیقی مجلّات میں بھی علامہ اقبال پر مختلف مناسبتوں سے مقالات شائع ہوتے رہتے ہیں۔

ایران میں شائع شدہ کتب اور مقالات کی فہرستیں شائع کی جاتی ہیں۔ ان میں موضوع کے لحاظ سے الفبائی ترتیب سے کتاب یا مقالے کا نام درج ہوتا ہے۔ فارسی کی مطبوعہ کتابوں کی اس وقت کئی چھوٹی بڑی فہرستیں شائع ہو چکی ہیں جن میں سے دو قابل ذکر ہیں۔ ایک ''فہرست کتابھای چاپی فارسی'' مؤلفہ خانبابا مشار۔ یہ فہرست چار جلدوں پر مشتمل ہے۔ دوسری فہرست ''فرہنگ کتابھای فارسی'' مؤلفہ محمود مدبری ہے جو دو جلدوں پر

مشتمل ہے اور فارسی ادب سے متعلق گذشتہ ایک ہزار سال کی مطبوعہ کتابوں پر شامل ہے۔ اسی طرح فارسی مقالات کے بارے میں ڈاکٹر ایرج افشار کی ''فہرست مقالات فارسی'' ہے جو تین جلدوں پر مشتمل ہے۔ لہٰذا علامہ اقبال پر تحقیقی کام کرنے والے کی نظر میں یہ تمام منابع اور مآخذ ہونے چاہئیں۔ تحقیقی مقالے کے لیے ضروری ہے کہ وہ ہر قسم کے مذہبی، علاقائی، نسلی اور تاریخی تعصّبات سے پاک ہو۔ محقق کو چاہیے کہ ایرانی مآخذ کا مطالعہ کرتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھے کہ تحقیقی مواد ہر قسم کے تعصب سے مبرّا ہو۔

تحقیقی مقالے کی بنیادی خصوصیت اس کی اصالت (Originality) ہے۔ لہٰذا اس سلسلے میں کوشش کی جائے کہ مواد اصل ماخذ سے حاصل کیا جائے نہ کہ ثانوی ماخذ سے۔ تحقیق میں براہِ راست مطالعے اور جستجو کی بڑی اور اساسی اہمیت ہے۔ تحقیق کا بنیادی اصول یہی ہے کہ ہمیشہ اصل ماخذ سے براہِ راست رجوع اور استفادہ کیا جائے۔

تحقیقی مقالہ لکھنے کے لیے متعدد مآخذ سے رجوع کرنا لازمی امر ہے لیکن ان مآخذ کا معتبر اور دستِ اول(First Hand) ہونا نہایت ضروری ہے۔ صرف معتبر اور اصل ماخذ ہی کی بدولت ہماری تحقیقی کاوش کو اعتبار اور وقعت حاصل ہوگی۔ تراجم جیسے غیر معتبر اور غیر معیاری ثانوی درجے کے مآخذ سے استناد ہماری تحریر کی بے مائیگی اور بے اعتباری اور علامہ اقبال کے حقیقی پیغام کی تحریف پر منتج ہوگا۔

یہی وجہ ہے کہ پروفیسر ڈاکٹر عبدالغنی نے علامہ اقبال پر اپنے پی ایچ۔ڈی کے تحقیقی مقالہ "The English Translations of Iqbal's Poetry" میں غیر معیاری تراجم سے رجوع کرنے سے منع کیا ہے اور ایسے تراجم کو فوری طور پر ضبط کرنے کی سفارش کی ہے۔ کیونکہ اس طرح کے غیر معیاری مآخذ علامہ کے حقیقی پیغام اور افکار کی تحریف کا موجب بنتے ہیں۔

یہاں اس بات کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ بعض اوقات ثانوی حوالے میں کوئی معلومات غلط ہوسکتی ہیں۔ بغیر تحقیق کے جب کوئی حوالہ دیا جاتا ہے تو نہ صرف وہ غلطی

دہرائی جاتی ہے بلکہ ایک غلطی سے کئی غلطیاں پیدا ہوتی ہیں۔

ثانوی ماخذ سے استفادے کے باعث نسیم امروہوی سے، علم وفضل کے بلند مرتبے پر فائز ہونے اور علمی اور لسانی تبحر رکھنے کے باوجود اپنی کتاب فرہنگ اقبال (فارسی) میں تاریخی اور جغرافیائی حوالہ جات میں غلطیاں سرزد ہوئی ہیں مثلاً وہ زرتشت کے بارے میں لکھتے ہیں:

مسیح سے تقریباً نو سو برس پہلے ایران کا ایک شخص جو نبوت کا مدعی تھا۔ یہ منوچہر کی نسل سے اور فیثا غورث حکیم کا شاگرد تھا۔ گشتاسپ ساسانی بادشاہ کے زمانے میں نبوت کا مدعی ہوا اور آتش پرستی کا دین ایجاد کیا۔ مجوسی اس کو پیغمبر سمجھتے ہیں اور اس کا نام ابراہیم بتاتے ہیں اور اس کی کتاب زند کو آسمانی صحیفہ خیال کرتے ہیں۔ علامہ نے اسے حضرت موسیٰ اور حضرت ہارون کی نسل سے بتایا ہے:

من چہ گویم از مقامِ آن حکیم نکتہ سنج
کردہ زردشتی زنسل موسیٰ و ہارون ظہور

اس تفصیل میں نسیم امروہوی صاحب سے کئی غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ مثلاً گشتاسپ کا تعلق ساسانی خاندان سے نہیں تھا۔ ساسانی خاندان کی حکومت کا عہد ۲۲۴ء سے ۵۲۱ء تک ہے جبکہ زردشت کا عہد نو سو برس قبل مسیح ہے۔ زردشت کی کتاب کا نام اوستا ہے۔ زند، اوستا کی تفسیر ہے جو ساسانی عہد میں لکھی گئی۔

بقول نسیم صاحب، علامہ نے زردشت کو حضرت موسیٰ اور حضرت ہارون کی نسل سے بتایا ہے، یہ بھی درست نہیں۔ درحقیقت یہ شعر مشہور جرمن سائنسدان آئن سٹائن کی تعریف میں ہے۔ چونکہ آئن سٹائن یہودی الاصل تھا، اس لیے علامہ نے اسے حضرت موسیٰ اور حضرت ہارون کی نسل سے کہا ہے نہ کہ زردشت کو۔ حکمت و دانش کے حوالے سے اسے زردشت سے تشبیہ دی ہے۔

زندہ رود کی توضیح لکھتے ہوئے نسیم صاحب کہتے ہیں:

شمالی ایران میں ایک ندی کا نام ہے۔ جبکہ یہ مرکزی ایران بلکہ جنوب مرکزی ایران کا دریا ہے۔ علامہ کو یہ نام اتنا پسند تھا کہ آسمانوں کے سفر میں انہوں نے یہ نام خود اپنے لیے اپنایا۔ علامہ اقبال زندہ رود کو ذوق خودی کا سمبل سمجھتے ہیں اور فرماتے ہیں:

ای خوش آن جوی تنک مایہ کہ از ذوقِ خودی

در دلِ خاک فرو رفت و بدریا نرسید

نسیم صاحب کی فرہنگ اقبال میں اس طرح کی غلطیاں غیر مستند مآخذ کا شاخسانہ معلوم ہوتی ہیں۔

ان مثالوں کے پیش نظر اپنے مآخذ اور حوالوں کو بار بار دیکھنے اور جانچنے کی ضرورت ہے کیونکہ تمام مآخذ قابلِ اعتبار نہیں ہوتے۔ معلومات جتنی بالواسطہ وسائل سے حاصل کی جائیں گی اتنی ہی فاقدِ اعتبار ہوں گی۔ اس لیے جہاں تک ممکن ہو مواد کو اصل ماخذ سے ہی حاصل کیا جائے۔ اس کا ایک فائدہ یہ ہے کہ اصل ماخذ سے مواد کے حصول کے باعث ایسی معتبر معلومات بھی ہاتھ لگ سکتی ہیں جن سے ابھی تک کسی دوسرے نے استفادہ نہ کیا ہو۔ اس طرح نئے حقائق کو منظر عام پر لانے سے تحقیقی مقالے کی ارزش و وقعت میں اضافہ ہوتا ہے۔

علامہ اقبال جیسے عظیم شاعر کے متون پر تحقیقی کام انجام دینا چٹان کا سینہ چیرنے کے مترادف ہے۔ ان کی شاعری ایک ایسے بحرِ بیکراں کی طرح ہے جس کی وسعتوں اور گہرائیوں کا اندازہ کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ اقبال کے فکر و نظر کے اتنے پہلو ہیں کہ صرف ایک دانائے رموزِ زبان ہی ان پر تحقیق جیسے اہم اور حساس کام کو بہ نحو حسن و خوبی انجام دے سکتا ہے۔ چونکہ علامہ اقبال کی بیشتر تالیفات فارسی میں ہیں لہٰذا اقبالیات میں تحقیقی کام کرنے والوں کو جن مآخذ سے استفادہ کرنا پڑتا ہے ان میں سے بیشتر فارسی زبان میں ہیں۔ یہ ایسے مآخذ ہیں جن کی طرف رجوع کیے بغیر اقبالیات پر تحقیق سے انصاف نہیں کیا جا سکتا اور ان مآخذ سے استفادے کے لیے فارسی زبان سے کماحقہٗ واقفیت نہایت

ضروری ہے۔ کچھ لوگ ''است'' ''بود'' کی حد تک فارسی جانتے ہیں اور کچھ اتنی بھی نہیں جانتے۔ کوشش کی جاتی ہے کہ ترجمے سے کام چلایا جائے مگر ترجمے کی حیثیت ثانوی ماخذ کی ہوتی ہے اور یہ تحقیقی نکتہ شناسی اور جزء رسی کے اہم مقاصد کو پورا نہیں کرتا۔ حتیٰ کہ اردو متون کی تحقیق کے لیے بھی فارسی کا جاننا ضروری ہے۔ علامہ نے اپنے پی ایچ۔ڈی تھیسس کی تکمیل اور اپنی علمی منازل طے کرنے کے لیے فارسی کی بہت سی کتابوں اور دواوین کا مطالعہ کیا جس کا ایک اثر اقبال کے اردو کلام پر یہ ہوا کہ اردو نظموں میں فارسی ترکیبیں اور فارسی بندشیں بہت زیادہ ہیں۔ بعض جگہ فارسی اشعار پر تضمین کی گئی ہے۔ مزید یہ کہ عجمی فلسفے و خیالات کی چاشنی بھی ان میں موجود ہے۔ ان کے دقیق نکات اور پیچ وخم کو سمجھے بغیر مفہوم کی حقیقت بے نقاب نہیں ہوسکتی۔ لہٰذا جس کے پاس فارسی زبان اور عجمی فلسفے سے متعلق کافی و وافی اطلاعات نہیں وہ ان دقیق خیالات کو بخوبی نہیں سمجھ سکتا۔

اسی طرح علامہ اقبال کے کلام میں عربی الفاظ اور قرآنی آیات کا بہت استعمال ہوا ہے۔ اشعار میں صدہا مقامات پر کسی نہ کسی آیت یا حدیث کا کوئی جزو موجود ہے لہٰذا اقبالیات پر تحقیق کرنے والے اگر واقعی اقبال کے نقطہ ہائے نگاہ کو بخوبی سمجھنا چاہتے ہیں تو انہیں نہ صرف فارسی بلکہ عربی پر بھی دسترس ہونی چاہیے۔ نیز یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ قرآنی آیات اور احادیث کو معلوم کرنے کے لیے کن مآخذ سے رجوع کیا جائے اور انہیں کس طرح Consult کیا جائے۔

اقبال نے اپنے اشعار میں کسی واقعہ یا کسی شخصیت سے متعلق اشارہ کیا ہے تو اس واقعہ یا شخصیت کے تاریخی پس منظر کو جاننا ضروری ہے اس کے بغیر آپ شعر کی صحیح تشریح و توضیح نہیں کر پائیں گے۔ مثلاً علامہ اقبال نے رموزِ بیخودی میں ساسانی بادشاہ یزدگرد کی فوجوں کی مسلمانوں کے ہاتھوں شکست کا ذکر کرتے ہوئے یہ شعر کہا ہے:

چون درفشِ کاویانی چاک شد
آتشِ اولادِ ساسان خاک شد

اس شعر کی توضیح و تشریح کے لیے جب تک درفش کاویانی کی تاریخ، ساسانی عہد میں سرکاری مذہب اور اس کے عقاید کی وضاحت نہ کی جائے، اس کا مفہوم پوری طرح واضح نہیں ہو گا۔

اسی طرح مذہب، تاریخ، فلسفہ، تصوف، سیاست اور دنیائے شعر و ادب کی وہ تمام شخصیتیں جن کا ذکر اقبال کے اشعار میں آیا ہے، ان تمام کے حالات و واقعات اور تاریخی پس منظر کا جاننا ضروری ہے۔ چونکہ اقبال کی بیشتر تالیفات فارسی میں ہیں اور ان پر تحقیق کے لیے جن مآخذ سے رجوع کرنا پڑتا ہے وہ بھی زیادہ تر فارسی میں ہیں لہٰذا اقبال کے مختلف الجہت افکار کو سمجھنے کے لیے فارسی پر کامل دسترس ہونا ضروری ہے۔

الغرض علامہ اقبال کی شاعری مسلمانوں کی تاریخی، علمی اور تہذیبی فکر کے نقطۂ نگاہ سے جتنی وسیع اور متنوع، فلسفۂ اسلامی کے اعتبار سے جتنی گہری، عمیق اور اسلامیان جہان کی سیاسی و سماجی صورت حال کے پیش جتنی جھنجھوڑنے والی اور پُر تحرک ہے اس کا تقاضا ہے کہ ان کے متون پر تحقیق کرنے والا شخص فارسی زبان پر مکمل دسترس رکھنے کے ساتھ ساتھ بیک وقت تاریخ انسانی، فلسفۂ اسلامی، مطالعۂ قرآن و حدیث، سیاست ملت اسلامیہ اور بیسویں صدی کے بین الاقوامی واقعات و مسائل پر گہری نظر رکھتا ہو۔ جو شخص ان علوم پر نظر نہیں رکھتا وہ شخص اقبال کا کلام نہ ہی پوری طرح سمجھ سکتا ہے اور نہ اس کے متعلق علمی تحقیق کا حق ادا کر سکتا ہے۔

اسی طرح ایرانی سکالر بھی جب تک اردو زبان اور برصغیر کے سیاسی و سماجی حالات و واقعات سے کماحقہٗ واقف نہیں ہوں گے ان کے لیے اقبالیات کے کسی موضوع پر تحقیق کا حق ادا کرنا ممکن نہیں ہو گا۔ چونکہ پاکستانی سکالروں کو فارسی زبان اور ایرانی تاریخ پر کامل دسترس نہیں ہوتی اور ایرانی اردو سے نابلد ہیں لہٰذا پاکستان اور ایران میں انجام پانے والی تحقیق کے نتیجے میں فی الحال علامہ اقبال کی نیم رخ تصویر ہی ترسیم ہو پاتی ہے۔

بقول مولانا روم:

ھر کسی از ظنِ خود شد یارِ من
وز درونِ من نجست اسرارِ من

علامہ اقبال کے بارے میں نیم رخ مطالعہ و تحقیق کے باعث ان کے اکثر فکری پہلو نظروں سے اوجھل رہتے ہیں اور اس طرح علامہ کے فکر و پیغام کے بارے میں ابہام پیدا کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ اس کی وضاحت مَیں مندرجہ ذیل واقعہ سے کرنا چاہوں گا:

چند سال پہلے معروف صوفی شاعر عطار نیشاپوری کی بین الاقوامی کانفرنس میں شرکت کے لیے ایران جانا ہوا۔ کانفرنس کے دوران ایک عمامہ پوش شخص سے ملاقات ہوئی۔ انہوں نے اپنا تعارف کرواتے ہوئے بتایا کہ میں علامہ اقبال کا بڑا مداح ہوں۔ ان پر ایک کتاب لکھنا چاہتا تھا لیکن جب میں نے علامہ اقبال کے رضا شاہ پہلوی کی تعریف میں مندرجہ ذیل اشعار پڑھے:

؎ آنچہ بر تقدیرِ مشرق قادر است
عزم و حزم پھلوی و نادر است

؎ پہلوی ، آن وارث تختِ قباد
ناخن او عقدہ ی ایران گشاد

تو اپنا ارادہ بدل لیا۔ میرا اب آپ سے سوال یہ ہے کہ علامہ اقبال نے عظیم فلسفی شاعر اور مفکر ہونے کے باوجود رضا خان جیسے ڈکٹیٹر کی تعریف کیوں کی، میں نے مولانا صاحب کو بتایا کہ علامہ نے اپنے اردو کلام میں رضا شاہ پر تنقید بھی کی ہے جس پر انہیں بہت حیرت ہوئی اور مجھ سے یہ شعر فراہم کرنے کی تاکیداً خواہش کی:

نہ مصطفیٰ نہ رضا شاہ میں نمود اس کی
کہ روحِ شرق، بدن کی تلاش میں ہے ابھی

ان حقائق کی روشنی میں جب تک اقبالیات پر تحقیقی کام کرنے والوں کو اردو، فارسی کے علاوہ اسلامیان جہان، خاص طور پر برصغیر اور ایران کے تاریخی، سیاسی ثقافتی اور سماجی حالات و واقعات سے کما حقہٗ واقفیت حاصل نہیں ہوگی، علامہ کے:

جعفر از بنگال و صادق از دکن
ننگِ آدم ، ننگِ دین ، ننگِ وطن

جیسے اشعار کو ان کی مذہبی عصبیت اور فرقہ پرستی سے تعبیر کیا جاتا رہے گا اور ان کے افکار کی صحیح عکاسی نہیں ہو سکے گی۔

•••○•○•••

ڈاکٹر محمد آفتاب احمد

''علامہ اقبال کی نظر میں فنِ شاعری اور اس کے اثرات

علامہ اقبال جہاں دیگر عوامل کو مسلمانوں کی پستی اور زوال کا سبب قرار دیتے ہیں۔ وہاں آپ کے نزدیک ایک سبب شعراء کی تہذیبی اور اخلاقی گراوٹ بھی ہے۔ اخلاقی گراوٹ کسی قوم کے لیے سم قاتل سے کم نہیں ہوتی، جس قوم کے شعراء کا اخلاق تباہ ہو جائے تو وہ پھر پوری نسل کو لے ڈوبتے ہیں اور ذلیل وخوار کر دیتے ہیں، اس قوم کا نام اور اس کا وقار خاک میں ملا دیتے ہیں۔ علاّمہ نے شعراء کی اس ذہنی پستی کا بغور مطالعہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ یہ شعراء اپنی شاعری کے ذریعے مسلمانوں کا اخلاق تباہ کرنے کے ساتھ ساتھ انہیں مایوسی، بے بسی، دنیا کی بے ثباتی، کاہلی، زندگی سے فرار، بے عملی اور رونے دھونے کا سبق دے رہے ہیں اور اس دلفریب اور پُر کشش انداز سے یہ عمل جاری ہے کہ دوسروں کو اپنی بربادی کا علم بھی نہیں ہو رہا اور وہ اپنے آپ کو خاک میں ملاتے جا رہے ہیں۔

علاّمہ ایسی شاعری کی بھرپور مذمت کرتے ہیں اور ایسے شعراء کو قوم کے لیے انتہائی خطرناک قرار دیتے ہیں۔ آپ شعراء کی اس بداعمالی پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں جو اعلیٰ اخلاق، پاکیزہ کردار اور عشق حقیقی کو ترک کر کے مجاز اور گمراہی کے مبلغ بن گئے ہیں۔ جن کی شاعری نے روحانی اقدار کو موت کی نیند سُلا کر اس کی جگہ خواہش نفسانی کو اپنا شعار بنا لیا ہے۔ جنہوں نے ذہنی عیاشی کو زندگی کا مقصد سمجھ لیا ہے۔ جنکی کوئی بات شراب وشباب اور رخسار وگیسو کے بغیر مکمل نہیں ہوتی یہ زندگی کی حقیقتوں سے واقف نہیں ہیں۔ یہ بدصورتی کو حسن اور نقصان کو نفع سمجھتے ہیں، کوشش وعمل کو مصیبت خیال کرتے ہیں۔ موت کو زندگی پر ترجیح دیتے ہیں۔ یہ حیاتِ انسانی کی روح کو بیدار

کرنے کے بجائے اُسے بے حس و حرکت کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ جھوٹ، مبالغہ اور بے حیائی ان کے کلام زیور ہیں۔ یہ خود بھی خوابوں کی دنیا میں رہتے ہیں اور دوسروں کو بھی میٹھی نیند کی لوریاں سنا کر محوِ خواب کر رہے ہیں۔ آرام طلبی اور خواہش نفسانی ان کا نصب العین بن گیا ہے۔

علاّمہ ایسے شعرا اور شاعری کو قوم کے لیے انتہائی خطرناک اور ہلاکت خیز قرار دیتے ہیں جو زندگی، روح اور اخلاق کی تباہی کا باعث بنے اور انسان سے اسکی پہچان بھلا دے۔ اور پوری قوم کو موت کی طرف لے جائے ایسے شعراء کے بارے میں علامہ فرماتے ہیں۔

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار

چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ، بدن کو بیدار

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

علامہ ایسی شاعری کو موت کا پیغام خیال کرتے ہیں۔

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں نے و چنگ و رباب

علامہ کے خیال میں

''اردو شاعری ہندوستان کے دورِ انحطاط کی پیدوار ہے اس لیے کمزور، غیر فطری اور حد درجے کی مصنوعی ہے۔''1

اردو شاعری جو جھوٹ، مبالغے اور عشق مجازی کے قصوں سے بھری پڑی ہے، پرکشش اور دل آویز تو ہے مگر علامہ کی نظر میں اس سے انسانی خودی بیدار نہیں ہوتی لہذا وہ شاعر سے کہتے ہیں کہ قوم میں افسردگی اور بے دلی پیدا کرنے کے بجائے یہ بہتر ہے وہ خاموش ہی رہے تاکہ دوسرے گمراہی سے بچے رہیں۔

ہے شعرِ عجم گرچہ طرب ناک و دل آویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز

افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستان
بہت ہے کہ خاموش رہے مرغ سحر خیز

شاعر کی نوا ہو کہ مُغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ باد سحر کیا

علامہ مزید کہتے ہیں۔

''اس شاعر پر حیف ہے جو قومی زندگی کی مشکلات و امتحانات میں دلفریبی کی شان پیدا رنے کے بجائے وہ فرسودگی و انحطاط کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھائے اور اس طور اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے جائے۔''2

علامہ اقبال شاعر میں قصیدہ گوئی کو بھی کسی صورت پسند نہیں کرتے کیوں کہ قصیدہ گوئی بھی ایک طرح کی گداگری ہے جو انسانی خودی کو کمزور کر دیتی ہے۔ غالبؔ کے فن کے معترف ہونے کے ساتھ ساتھ ان کی قصیدہ گوئی کے خلاف ہیں۔ علامہ فرماتے ہیں۔

''غالب واقعی بہت بڑا شاعر تھا۔ لیکن محض پنشن میں اضافے کے خیال سے سرکار کی مدح میں قصائد لکھنا بڑے افسوس کی بات ہے۔''3

علامہ اقبال ایسے شاعر اور شاعری کے خلاف ہیں جو ملت کو تباہی اور ذلت کی طرف لے جائے۔ لیکن جو شاعر یا شاعری قوم کی بیداری اور آزادی میں حصہ لیتی ہے علامہ اس کے معترف ہیں۔ وہ پرانی مروجہ شاعری کی اصلاح چاہتے ہیں اور اسے زندگی سے قریب تر دیکھنا چاہتے ہیں۔ آپ شاعری میں جلال و جمال اور حقائق و ہدایت چاہتے ہیں جو قوم کو سلانے کی جگہ بیدار کرے۔ جو ذہن کو روشن کرے اور دلوں کو گرمائے۔ جس میں عمل۔ یقین، حیات آفریں مقاصد اور لگن کا درس ہو۔ جو جرأت و جوش دلانے والی ہو، علامہ شاعری کے ذریعے قوم کو آزادی کا سبق دینا چاہتے ہیں اور خودی کو بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ شاعری میں وہ فن برائے فن کے قطعی قائل نہیں۔ علامہ ایسی شاعری کو پسند فرماتے جو خودی کے استحکام کا ذریعہ بنے جو عزم و استقلال کا سبق دے۔ علامہ کے نزدیک جو شاعری یہ مقصد پورا کرتی ہے اس کا بہت بڑا درجہ ہے۔

علامہ کے نزدیک :۔

شعر را مقصود گر آدم گری است
شاعری ہم وارثِ پیغمبری است

علامہ کے خیال میں شاعر کا قومی زندگی میں بڑا حصہ ہوتا ہے۔ قوم کو سدھارنے اور بگاڑنے میں شاعر کا بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے!

فرماتے ہیں۔

''شاعر قوم کی زندگی کی بنیاد آباد بھی کر سکتا ہے اور برباد بھی''۔ 4

علامہ کی شدید خواہش تھی کہ شاعر کا دل قوم کے دکھ درد سے لبریز ہو۔ وہ سوئی ہوئی ملت کو بیدار کرنے میں اپنی تمام استعداد کو کام میں لائے۔ دلوں میں آزادی کی شمع روشن کرے۔ اسکی آواز میں وہ اثر ہو جو دلوں میں اتر جائے، اسکے شعر میں بجلی کی سی تیزی ہو جو دل و دماغ پر چھا جائے جو خودی کا سبق سنائے اور سینوں کو عشق الٰہی سے روشن کرتا چلا جائے۔

علامہ کے خیال میں اگر شاعر میں یہ اوصاف نہیں تو اس کی شاعری سوائے مرگ دوام کے اور کچھ نہیں۔

فرماتے ہیں:۔

سینہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن عین حیات
ہو نہ روشن تو سخن مرگ دوام اے ساقی

عزیز تر ہے متاعِ امیرو سلطاں سے
وہ شعر جس میں ہو بجلی کا سوزِ براقی

علاّمہ کے نزدیک وہ شاعر جس کا کلام خودی کی پرورش کرتا ہے، قوم کو بیدار کرتا ہے اور دلوں میں تڑپ اور کسک پیدا کرتا ہے۔ وہ حقیقتاً بلند نظر اور اعلیٰ مقاصد کا حامل ہوتا ہے۔ اس کا کلام حقیقت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ ایسے شاعر کو علامہ اقبال دیدۂ بینائے قوم کہتے ہیں اور اسکی شاعری کو جزو پیغمبری قرار دیتے ہیں۔

محفل نظم حکومت چہرۂ زیبائے قوم
شاعرِ رنگین بیاں ہے دیدۂ بینائے قوم

مبتلائے درد کوئی عضو ہو روتی ہے آنکھ
کسقدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

علاّمہ اقبال بلند اوصاف رکھنے والی شاعری کو بہت بڑا درجہ دیتے ہیں، وہ ایسی شاعری کو فلسفہ اور دیگر علوم سے برتر خیال کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک اعلیٰ شاعری خون جگر کی آمیزش سے وجود میں آتی ہے۔

فرماتے ہیں:۔

اہل زمیں کو نسخۂ زندگی دوام ہے
خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری

رنگ ہو یا سنگ و خشت چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود

وہ شعر کہ پیغامِ حیات ابدی ہے
یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل
خون جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

علامہ کے نزدیک شاعری کو زندگی، عمل اور جستجو سے وابستہ ہونا چاہیے، علامہ شاعر کو اس کے اصل مقام سے آگاہ کرتے ہیں اور اسے مایوسی، غم، زندگی سے فرار، غلامانہ ذہنیت اور رونے دھونے سے باز رہنے کی تلقین فرماتے ہیں۔ اُسے اخلاقی گراوٹ اور پستیٔ کردار کے برے اثرات سے روشناس کراتے ہیں۔ اور زندگی کے اعلیٰ اور سچے فلسفے کو اسکے سامنے پیش کرتے ہیں۔

حفیظ جالندھری کہتے ہیں کہ ایک بار شاعری کے موضوع پر علامہ سے گفتگو ہو رہی تھی تو علامہ ان سے کہنے لگے۔

''ایک بات یاد رکھو اپنے اشعار میں رونے دھونے کی تبلیغ سے باز رہنا، رونا رُلانا بہت ہو چکا اب لوگوں کو ہمت و حوصلہ درکار ہے''۔5

علامہ اقبال کے نظریہ ''شاعری'' کا اردو شاعری پر بہت گہرا اثر ہوا آج ہمیں اردو شاعری میں گل و بلبل کے قصوں کی جگہ مقصدیت نظر آتی ہے۔ آج کی شاعری زندگی سے جتنی قریب ہو چکی ہے، اتنی پہلے کبھی نہ تھی۔ اردو شاعری میں اس حیرت انگیز تبدیلی اور انقلاب کا سہرا علامہ کے سر ہے۔ جنہوں نے خود عملی شاعری کی اور دوسروں کے لیے ایسی شاعری کی راہیں کھول دیں۔

اس ضمن میں طاہر فاروقی فرماتے ہیں،

''آج جو شاعری گل و بلبل کے افسانوں سے خالی نظر آتی ہے اس کا سبب تقلید اقبال ہی ہے''۔ 6

جگن ناتھ آزاد کہتے ہیں

''اقبال نے انسان کے اندر قوت یقین پیدا کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ ہماری شاعری میں اولین کوشش ہے۔ اقبال اگر اردو اور فارسی شاعری کو اس موڑ سے آشنا نہ کرتے تو آج جوش ملیح آبادی، مجاز، احسان دانش اور سردار جعفری کی شاعری کا انداز یقیناً مختلف ہوتا۔ جوش کو شاعرِ انقلاب بنانے میں اس ماحول کا بڑا ہاتھ ہے جس کی تخلیق اقبال کے تفکر نے کی''۔ 7

علامہ کے نظریے نے اردو شاعری پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ علامہ جس قسم کی شاعری کو ناپسند فرماتے ہیں درج ذیل شعراء آپ کے خیالات کی تائید کرتے ہیں۔

احمد ندیم قاسمی کہتے ہیں۔

وہ شعر اور تو سب کچھ ہے صرف شعر نہیں
جو روح عصر کا آئینہ دار ہی نہ ہوا 8

شورش کاشمیری

نازنینوں کا غزل میں تذکرہ بے کار ہے
داستاں گوئی سے موجودہ فضا بیزار ہے
9

ساحر لدھیانوی

جس میں خلوصِ فکر نہ ہو وہ سخن فضول
جس میں نہ دل شریک ہو اس لے میں کچھ نہیں
10

قیوم راشد

یہ بیانِ داستانِ حسن و الفت تابکے
خرد گل کے یہ فسانے بے حقیقت تابکے
یہ فریب آرزو، رنج و مصیبت تابکے
تو رہے گا رہینِ خوبِ غفلت تابکے
11

احسان دانش

قصیدہ گو کا رتبہ تو گداگر سے بھی کم تر ہے
کہ اس ظلمت میں دب جاتی ہے بیرت کی درخشانی
12

رخسانہ عمران عاصی

چھوڑ دو محبوب کی دہلیز پر سر پھوڑنا
ملک و ملّت کو بنالو اپنا سنگ آستان
13

کرم حیدری

اے مشرقِ خوابیدہ کے شاعر تو خدارا
اتنا تو نہ کر راہِ حقیقت سے کنارا
کب تک ترے ہونٹوں پہ لگاوٹ کے ترانے
کب تک ترے گیتوں میں بناوٹ کے ترانے
کب تک تیر افکار میں محبوب خیالی
کب تک تو یونہی نوحہ گرِ عہد جوانی
اے عارض و کاکل کے خریدار بدل جا
اے ساغرو مینا کے پرستار بدل جا 14

احمد ظفر

ظفر جو زلف کی تصویر بن کے رہ جائے
مرے لیے وہ ادب ہے سکوتِ مرگ ادب 15

علامہ اقبال شاعری میں جس قسم کے اوصاف چاہتے ہیں اور ایک شاعر کو جس مقام پر دیکھنا چاہتے ہیں اور جو مقصدیت آپ اردو شاعری میں دیکھنے کے متمنی ہیں ۔ اردو شعراء نے آپکی پیروی میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار فرمایا ہے۔

خلش کلکتوی

نظر بلند ، دل درد مند، ذہن رسا
لوازمات، خلش ہیں یہ شاعری کے لیے

مرے سوز دردوں کو تیز کردے
16
مجھے جلتے ہوئے اشعار دے دے

ادب ہو شعر ہو یا اور کوئی فن لطیف
17
پیامِ حق و صداقت ہو آدمی کے لیے

جگن ناتھ آزاد

ہر دور میں رہی جو متاع سخنوری
18
مستوں میں درد کی وہ کسک چھوڑ جاؤں گا

ضیاء محمد ضیاء

کوئی جذبات کا طوفاں اٹھائے
کوئی الفاظ کا جادو جگائے
19
حقیقت میں وہی ہے رہبر قوم
جو اپنی قوم کی بگڑی بنائے

سید ابوالوفا مشتاق مولائی

جذبِ کامل کا اثر ہے شاعری
20
خونِ دل ، خونِ جگر ہے شاعری

سخن کی آنچ سے ہوتی ہے پرورش دل کی
21
نہیں یہ سوز فقط لذت بیاں کے لیے

احساس ہو حاصل تو ہنر مند ہے شاعر
ورنہ فقط الفاظ کا پابند ہے شاعر
کرتا ہے یہی قوم کے احساس کو بیدار
دیتا ہے جوانوں کو یہی مستی کردار 22

اشعار میں پیدا ہو نئی آن نئی شان
افکار کی موجوں میں قیامت کا ہو طوفان
سانسوں میں وہ گرمی ہو کہ پیدا ہوں شرارے
نغموں میں وہ مستی ہو کہ رقصاں ہوں ستارے 23

حزیں لدھیانوی

تخلیق ہو جذبے کی جو آنچ میں ڈھل کر
وہ شعر حزیں مجھ کو سدا تازہ لگا ہے 24

دل کو یوں شعر کے پیکر میں اتارا جائے
بات کی لہر کے ساتھ ایک شرارہ جائے 25

خمار انصاری

دنیا نے جسے شعر سے تعبیر کیا ہے
وہ روح کی آواز ہے وہ دل کی صدا ہے 26

شعر وہ شعر ہی نہیں ہے خمار
جس میں عکسِ رخِ حیات نہیں 27

اپنے نغموں سے جگا دو یہ فسردہ انجمن
سوزِ جاں دیتے رہو قلب تپاں دیتے رہو 28

جمیل ملک کہتے ہیں

جس میں نہ ہو زندگی کا پر تو
کچھ اور ہے وہ ادب نہیں ہے 29

جان نثار اختر

یہ دور ہے جنگی نغموں کا، افلاک سے ٹکرا جانے کا
یہ وقت نہیں ہے الفت کے رنگین ترانے گانے کا 30

بشیر فاروق

نوائے شوق سے میری، جہاں ہے نغمہ بار اب تک
مرا حرفِ جنوں ہے زیست کا آئینہ دار اب تک 31

عبدالکریم ثمر

دل و ضمیر پہ جس کا نزول ہوتا ہے
اسی کلام میں رنگ قبول ہوتا ہے 32

سر زمین شعر میرے خوں سے لالہ زار ہے
خانۂ گلرنگ میرا تیغ جوہر دار ہے 33

حدیث عصر نمایاں ہے شاعری میں ثمر
کہ اپنے دور کے بیباک ترجماں ہیں ہم 34

تری تحریر نو تعمیر ہستی کی معاون ہو
محبت کی کرن تنویر ہستی کی معاون ہو
مقام عشق و مستی عقدہ ہائے سر افلاکی
تبسم آفرین ہو تیرا اندازِ جگر چاکی 35

عبدالعزیز خالد کہتے ہیں

ہمیں ملا ہے جہاں سے جہاں کا سوزوگداز
اسی تڑپ سے رہیں گے ہمیشہ شعلہ نوا 36

خدا کی دین ہے ادراکِ آگہی مجھ کو
ہے سوز و ساز کا سرچشمہ شاعری مجھ کو 37

خلیفہ عبدالحکیم :۔

نہیں فقط قافیہ سنج شاعر
دلوں کے معارف کا ہے گنج شاعر 38

جہاں سے زندگی ہے موجزن سب
وہیں سے ہے میرے شعروں کی آمد 39

عبدالمجید راحتی :۔

اللہ، غنی رنگ کلام شاعر
ادراک کا حامل ہے پیامِ شاعر

نباضِ دو عالم ہیں نگاہیں اسکی
اونچا ہے بہر رنگ مقام شاعر 40

شوکت علی راز:۔

شاعری اس وقت تک مسلک میں ہے میرے حرام
آنکھ سے جب تک مرے دل کا لہو جاری نہ ہو
شعر کہنا بھی عبادت ہے مرا ایمان ہے
شرط یہ ہے آدمی کی سوچ بازاری نہ ہو 41

زاہد فخری:۔

اٹھا لیے میرے لفظوں نے ہاتھ میں تیشے
ہر اک چٹان میں اب انقلاب آئے گا 42

رئیس امروہوی:۔

اک ساتھ دو ادائیں بخشیں گئی ہیں مجھ کو
موضوع عارفانہ، وضع قلندرانہ 43

تبسم رضوانی:۔

مختصر یہ ایک اچھے شعر کی تعریف ہے
خود بخود تاثیر اسکی دل نشیں ہو جائیگی 44

پرواز کاظمی :۔

میرے افکار اور میرا فن
ملک و ملت کی اک امانت ہے 45

شکیل بدایونی :۔

میں شکیل دل کا ہوں ترجماں کہ محبتوں کا راز داں
مجھے فخر ہے میری شاعری میری زندگی سے جدا نہیں 46

قیوم راشد :۔

حامیِ قوم و وطن بن اپنی خودداری دکھا
قوم کو غیرت دلا ۔ قید غلامی سے چھڑا
جاگ اور دوسروں کو اپنے نغموں سے جگا
حال و مستقبل کو اپنا عہدِ ماضی کر دکھا
ہوش میں آ شاعر ہندوستان ہوش میں آ 47

احمد ندیم قاسمی :۔

جو حقیقت میں سخنور ہوگا
وہی اندر سے منور ہوگا 48

مصطفیٰ زیدی:

دل پر خوں ہے مری اک رگ رگ
شاعرانہ مبالغوں سے الگ

میری باتوں میں احتساب بھی ہے
میری نظموں میں انقلاب بھی ہے 49

اسد شاہ جہاں پوری:۔

حقیقت آشنا ہونا تیری فطرت میں شامل ہے
خجل ہے جامِ جم جن سے تیرے پہلو میں وہ دل ہے 50

احسان دانش:۔

ہے مدِّنظر تجھ کو خود بینی و خود کامی
شاعر کی خصوصیت ، معصوم و جہاں دیدہ 51

حوالہ جات

1۔ بشر احمد ڈار۔انوار اقبال۔ اقبال اکادمی، کراچی مارچ 1967ء صفحہ 75

2۔ یعقوب توفیق۔ مقالات یوم اقبال، اولڈ راونڈا کیڈمی کراچی 1966ء صفحہ 168

3۔ نذیر نیازی سید۔اقبال کے حضور، اقبال اکادمی، کراچی 1971ء صفحہ 278

4۔ یعقوب توفیق۔مقالات یوم اقبال۔الوڈ راونڈا کیڈمی، کراچی 1966ء صفحہ 218

5۔ نقوش اقبال نمبر (صد سالہ) جلد دوم، مضمون، حفیظ کا اقبال، نقوش پبلیشرز 1977ء صفحہ 463

6۔ طاہر فاروقی ڈاکٹر، سیرت اقبال، قومی کتب خانہ لاہور فروری 1978ء صفحہ 263

7۔ آزاد جگن ناتھ، اقبال اور اس کا عہد، مکتبہ الادب لاہور 1966ء صفحہ 117

8۔ احمد ندیم قاسمی، دوام، مطبوعات لاہور، 1974ء صفحہ 55

9۔ شورش کاشمیری، الجہاد الجہاد، مطبوعات، چٹان لاہور، صفحہ 98

10۔ ساحر لدھیانوی، عبدالحئی، کلیات ساحر، شیخ غلام علی اینڈ سنز صفحہ 54

11۔ قیوم راشد، بربط ناہید، دانش محل کوئٹہ 1962ء صفحہ 55

12۔ احسان دانش، چراغاں مکتبہ دانش مزنگ لاہور صفحہ 58

13۔ عاصی رخسانہ عمرانی، سرشام، ماورا پبلیشرز لاہور صفحہ 54

14۔ کرم حیدری، دوش وفردا، مکتبہ المحور راولپنڈی 1950ء صفحہ 12

15۔ احمد ظفر، حسنِ خزاں، مکتبہ نو، راولپنڈی صفحہ 50

16۔ خلش کلکتوی ،رشید الزماں، نشاط تخیل (انتخاب)
مرتبہ بزم شعر وادب اسلام آباد، صفحہ 21

17۔ ایضاً سچائیاں ایضاً 1982ء صفحہ 159

18۔ آزاد جگن ناتھ، شہر سخن (انتخاب عقیل عیسیٰ خیلوی۔
مکتبہ عقیل گوشہ ادب عیسیٰ خیل 1981ء صفحہ 68

19۔ ضیاء محمد ضیا، قلمی نسخہ (راقم کے پاس موجود ہے)

20۔ ابوالوفا مشتاق مولائی، سید رسول شاہ قلب ونظر

منظور عام پریس پشاور 1978ء صفحہ 41

21۔ کرم حیدری، دوش وفردا۔ مکتبہ المحور راولپنڈی 1950ء صفحہ 40

22۔ ایضاً صفحہ 71

23۔ ایضاً صفحہ 72

24۔ حزیں لدھیانوی، لہو کی صدا ارتقا پبلی کیشنز لاہور 1977ء صفحہ 86

25۔ ایضاً صفحہ 94

26۔ خمار انصاری، حرف حرف شیشہ، حلقہ ارباب فکر حیدرآباد سندھ صفحہ 89

27۔ ایضاً صفحہ 108

28۔ ایضاً صفحہ 95

29۔ جمیل ملک، سرو چراغاں، گوشۂ ادب لاہور 1957ء صفحہ 108

30۔ اختر جان نثار، سلاسل۔ مکتبہ عالیہ لاہور 1977ء صفحہ 83

31۔ بشیر فاروق، حرف جنون، مکتبہ ماحول کراچی، جولائی 1960ء صفحہ 48

32۔ ثمر عبدالکریم، احسن تقویم، ماورا پبلی کیشنز لاہور، 1982ء صفحہ 53

33۔ ایضاً، گیاہ وگل، مکتبہ عرفان لاہور 1982ء صفحہ 112

34 ایضاً صفحہ 11

35۔ ایضاً صفحہ 14

36۔ خالد عبدالعزیز، زنجیر رم آہو، شیخ غلام علی اینڈ سنز بار سوم، 1973 صفحہ 178

37۔ ایضاً صفحہ 275

38۔ عبدالحکیم خلیفہ ڈاکٹر، کلام حکیم، ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور 1973ء صفحہ 178

39۔ ایضاً صفحہ 8

40۔ راحی عبدالمجید۔ راحی بزم رضا، ملتان صفحہ 69

41۔ راز، شوکت علی، خراشیں۔ قلمی نسخہ صفحہ 47

42۔ زاہد فخری، ہجرتوں کے ورثے قرطاس پبلیشرز فیصل آباد، 1983ء صفحہ 40

43۔ رئیس امروہوی، پس غبار بزم تزئین ادب کراچی 1969ء صفحہ 54

44۔ تبسم رضوانی، کرب زار، مکتبہ احساسات لاہور، 1979ء صفحہ 81

45۔ پرواز کاظمی، عروس فکر، ایجوکیشنل پریس کراچی صفحہ 7

46۔ شکیل بدایونی، کلیات شکیل مکتبہ اردو ادب لاہور صفحہ 44

47۔ قیوم راشد، بربط ناہید دانش کل کوئٹہ 1968ء صفحہ 19

48۔ احمد ندیم قاسمی دوام، مطبوعات لاہور 1974ء صفحہ 150

49۔ مصطفیٰ زیدی، موج میری صدف صدف ماورا پبلیشرز راولپنڈی صفحہ 18

50۔ اسد شاہجہان پوری وجدان سلیم ایجوکیشنل پریس کراچی 1962 صفحہ 289

51۔ احسان دانش، چراغاں مکتبہ دانش مزنگ لاہور صفحہ 64

ایم خالد فیاض

اقبال کی اردو مرثیہ نگاری

اسلوب احمد انصاری اقبال کی نظم ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کا تجزیہ کرنے سے پہلے لکھتے ہیں کہ:

> ''اقبال نے اس سے قبل تین مرثیے اور لکھے تھے یعنی غالب، آرنلڈ اور داغ پر۔''(۱)

معلوم نہیں کہ اسلوب صاحب کو یہ مغالطہ کیسے پیدا ہوا کہ آرنلڈ پر لکھی گئی اقبال کی نظم ''نالہ فراق'' ایک مرثیہ ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اقبال نے مذکورہ بالا نظم ۱۹۰۴ء میں آرنلڈ کے برطانیہ واپس چلے جانے پر ان کی یاد میں لکھی تھی اور سرطامس آرنلڈ کا انتقال ۱۹۳۰ء میں ہوا۔

اگرچہ اس نظم میں سوز و الم اور فراق کی شدت کا بیان اس نظم کو رثائی فضا کے قریب لے آتا ہے لیکن ہم محض اس لیے اس نظم کو مرثیہ قرار نہیں دے سکتے کہ اس میں ہجر و فراق کی شدت کا بیان رثائی انداز میں کیا گیا ہے اور نہ ہی ہم مرثیے کی صنف کو اس قدر وسعت دے سکتے ہیں۔ ورنہ ہماری اردو شاعری کا بیشتر حصہ مرثیہ کی ذیل میں چلا جائے گا۔ یوں بھی ''نالہ فراق'' کا غائر مطالعہ کرنے سے یہ معلوم ہوجاتا ہے کہ اس میں دائمی جدائی کا احساس یا کیفیت موجود نہیں۔ اس نظم میں فراق کا وقتی اور لمحاتی صدمہ پایا جاتا ہے ۔جس میں دوبارہ ملنے کی امید اور ارادہ شامل ہے۔

اقبال کی نظموں کا ذکر جب مرثیہ کے حوالے سے ہوتو ''والدہ مرحومہ کی یاد میں''، ''داغ'' یا ''مسعود مرحوم'' کے علاوہ باقی جن نظموں کا نام لیا جاتا ہے ان کے بارے میں فوری طور پر یہ تعین کرنا کہ آیا واقعی وہ نظمیں مرثیہ کی ذیل میں شامل ہوسکتی ہیں یا

نہیں، ایک مشکل امر ہے۔ مثلاً جیسے اقبال کی نظمیں ''غالب'' ''شیکسپیئر'' ''فاطمہ بنت عبداللہ'' وغیرہ یہ وہ نظمیں ہیں جن کے بارے میں یہ فیصلہ کرنے سے پہلے کہ یہ مرثیہ ہیں یا نہیں، ہمیں مرثیے کی حدود کا تعین کرنا پڑے گا ورنہ ہم کسی حتمی فیصلہ تک نہیں پہنچ سکتے۔

اس مضمون میں ہمارے پیش نظر یہی امر ہے۔ سب سے پہلے ہم مرثیہ کی حدود متعین کریں گے۔ پھر ان حدود کے مطابق اقبال کے مرثیوں کا تعین ہوگا اور پھر ان مرثیوں کا تنقیدی جائزہ پیش کیا جائے گا۔

اصل میں اردو شاعری کی روایت نے مرثیہ کو ایک اصطلاحی مفہوم دے کر اردو کی شخصی مرثیہ نگاری اور اس کے فن کو دھندلا کر رکھ دیا ہے۔

زین العابدین نے مرثیہ کی درج ذیل تین اقسام گنائی ہیں۔

۱۔ رثائے رسمی، جن میں اکابر قوم اور سلاطین کی موت کا ماتم کیا جاتا ہے۔

۲۔ رثائے شخصی، جن میں شعرا اپنے دوستوں، خاندان کے افراد یا اپنے پیاروں کے مرنے پر اظہار تاسف کرتے ہیں۔

۳۔ رثائے مذہبی، ان مرثیوں میں مذہبی پیشوایان دین کی موت موضوع سخن بنتی ہے۔ خاص طور پر شہدائے کربلا کی وفات کا ذکر ان مرثیوں کا موضوع ہوتا۔ (۲)

ہمارا موقف یہ ہے کہ مرثیہ میں جس Involvemnet یا نجی وابستگی کا ہونا ضروری ہے وہ صرف رثائے شخصی کا خاصہ ہے۔ لہذا رثائے شخصی کو ہی اصل مرثیہ کہا جاسکتا ہے۔

مرثیہ ہم جانتے ہیں کہ ایسی صنف شعر ہے، جس میں کسی مرنے والے کا ذکر اور اس کی تعریف و توصیف، حسرت اور رنج وغم کے انداز میں کی جاتی ہے۔ (۳) اگرچہ ہم ہر شاعر کے ہر مرثیہ کو ہو بہو اس تعریف کی بنیاد پر نہیں پرکھ سکتے اور نہ ہی شاعر کو اس حد تک پابند کر سکتے ہیں کہ وہ اسی کلیے کے تحت مرثیہ نگاری کرتا رہے لیکن اس کے باوجود مرثیہ کو دوسری نظموں یا اصناف سے الگ شناخت کرنے کے لیے ہمیں کچھ حدود کا تعین کرنا

پڑے گا۔ خاص طور پر اقبال کے مرثیوں کا انتخاب کرنے کے لیے یہ از حد ضروری ہو جاتا ہے۔

سب سے پہلی شے جس کا ذکر پہلے بھی ہوا کہ مرثیہ کے لیے مرثیہ نگار کی نجی وابستگی انتہائی ضروری امر ہے ۔اس کے بغیر مرثیہ میں اوریجنلٹی پیدا نہیں ہوسکتی۔ یہ نجی وابستگی قلبی و عقلی دونوں طرح کی ہوسکتی ہے ۔ نجی وابستگی کے ساتھ جو شے مرثیہ کے لیے انتہائی ضروری ہے۔وہ مرثیہ کی ایک خاص فضا ہے جو اسی Involvement سے جنم لیتی ہے جو مرثیہ نگار کو مرنے والے سے ہے ۔ یہ وابستگی جتنی زیادہ ہوگی مرثیہ کی یہ فضا اتنی ہی زیادہ پر اثر ہوگی۔

اس کے علاوہ مرثیہ کے لیے یہ ضروری ہے کہ مرنے والے فرد کا تعلق مرثیہ نگار کے ذی شعور عہد سے ہو۔ یعنی مرنے والے فرد میں اور مرثیہ نگار کے درمیان زمانی بعد نہ ہو۔ مزید برآں یہ بھی ضروری ہے کہ مرثیہ نگار کو مرنے والے کی مدت کا گہرا رنج ہو اور یہ رنج اس کے داخل میں تحریک پیدا کر کے ردعمل پر مجبور کرے۔

اسلوب احمد انصاری کے اس مغالطے کے حوالے سے جس کا ذکر مضمون کی ابتدا میں کیا گیا، یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس فرد کا، جس پر مرثیہ لکھا جا رہا ہے۔ موت سے دوچار ہونا بھی ضروری ہے ۔ورنہ ''نالہ فراق'' جیسی نظموں کو مرثیہ کہے جانے پر اعتراض کا جواز باقی نہ رہے گا۔ یہ ذہن میں رہے کہ مرثیہ کا اصل محرک موت ہے ۔موت ہی مرثیہ لکھے جانے کا سبب بنتی ہے۔

اب اس سے پہلے کہ ہم ان حدود کے تحت اقبال کے مرثیوں کا تعین کریں یہ ضروری ہے کہ ایک حد جو مرثیہ کی ذیل میں ہم نے قائم کی کہ مرنے والے فرد اور مرثیہ نگار میں زمانی بعد نہ ہو، کے بارے میں تھوڑی سی گفتگو کر لی جائے کیوں کہ ہماری قائم کردہ یہ حد اختلاف کا باعث ہے اور یہ اس لیے کہ ہمارے ہاں اردو مرثیہ نگاری میں رثائے مذہبی کی جو مضبوط روایت قائم ہے اس میں شہدائے کربلا کا ذکر کیا جاتا ہے اور ان

شہدائے کربلا اور مرثیہ نگار کے درمیان بعد یقیناً موجود ہے۔لہذا یہ سوال پیدا ہوجاتا ہے کہ پھر کیا، یہ نظمیں مرثیہ نہیں کہلائیں گی؟

حقیقت یہ ہے کہ مرثیہ میں رنج والم کی جو فطری کیفیت پیداہوتی ہے، جس پر کسی مرثیہ کی بنیاد پڑتی ہے ۔وہ زمانی بعد بڑھنے کے ساتھ ساتھ غیر فطری اور مصنوعی ہوجاتی ہے۔ زمانی بعد بڑھنے کے جذبے میں وہ شدت نہیں رہتی جو رثائی فضا کو تخلیق کرنے کا موجب بنتی ہے۔ محض رونا دھونا یا ماتم کرنا مرثیہ کو تخلیق نہیں کرتا بل کہ مرثیہ کی وہ خاص فضا جو فطری جذباتی کیفیت کے تحت پیداہوتی ہے، مرثیہ کا تعین کرتی ہے اور یہ فطری کیفیت موت کے فوری صدمے سے جنم لیتی ہیں ورنہ ہم خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ موت کا صدمہ اپنی شدت کھوتا چلا جاتا ہے۔

لہذا مرثیہ کی اس خاص فضا کے لیے نہ صرف یہ کہ مرنے والے سے کسی قلبی و عقلی نسبت کا ہونا ضروری ہے بل کہ مرثیہ نگار کا اس مرنے والے سے زمانی بعد کا نہ ہونا بھی ضروری ہے۔

اس وضاحت کے بعد اس سوال کے جواب میں کہ کیا اردو شاعری میں شہدائے کربلا پر لکھی جانے والی نظمیں مرثیہ شمار نہیں کی جائیں گی؟ ہمارا پہلا جواب یہ ہے کہ اس مضمون کا تعلق اس بات سے نہیں ہے کہ کربلا کے موضوع پر لکھی جانے والی نظموں کا تعین کیا جائے کہ وہ مرثیہ ہیں یا نہیں ، یا وہ کس ذیل میں آتی ہیں۔لیکن بہرحال اگر زمانی بعد کی اس حد کو جس کی وضاحت ہم نے اوپر کی ہے، قائم رکھا جائے تو یہ نظمیں مرثیہ نہیں رہتیں اور راقم کے ذاتی نقطہ نظر سے یہ نظمیں اصل یا اوریجنل مرثیہ کی ذیل میں آتی بھی نہیں۔ کیوں کہ اصل مرثیہ وہی ہے جسے زین العابدین نے شخصی مرثیہ کا نام دیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ شخصی مرثیہ کی حدود کو کسی قدر وسعت دی جاسکتی ہے۔ زین العابدین نے اسے خاندان کے افراد اور دوستوں عزیزوں تک محدود رکھا ہے، ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کی قید نہیں۔جس شخص سے بھی شاعر کوئی قلبی یا عقلی رشتہ رکھتا ہے اس پر مرثیہ لکھا جاسکتا ہے گر

اس کے مرنے کا رنج حقیقی ہو۔

کربلائی نظموں کو زیادہ سے زیادہ روایتی یا اصطلاحی مرثیہ کہا جاسکتا ہے تا کہ ان کی الگ شناخت قائم ہو سکے۔ لیکن راقم کا ذاتی خیال یہ ہے کہ اگر ہم اس روایتی مرثیے کے موضوع اور انداز بیان پر نئے سرے سے غور و فکر اور تحقیق کریں تو شاید اس نتیجے پر پہنچیں کہ ہمارا یہ روایتی مرثیہ، مرثیہ کی نسبت رزمیہ کے زیادہ قریب ہے۔ لیکن یہ ضروری ہے کہ اس نقطہ نظر کی ضرور تائید کی جائے۔ اختلافات اور مباحث کی راہیں کھلی ہیں۔ (اور جو ہمیشہ کھلی رہتی ہیں اور رہنی چاہیں) کیوں کہ ہمارے اکثر ناقدین کا کہنا ہے کہ ہمارا اصطلاحی مرثیہ رزمیہ سے کسی قدر مختلف شے ہے جو کہ یقیناً ہے مگر راقم کا اصرار یہ ہے کہ یہ بڑی حد تک رزمیہ کے مماثل بھی ہے لیکن بہر حال اس مضمون کا مقصد چوں کہ اصطلاحی مرثیہ کو رزمیہ ثابت کرنا نہیں ہے اور یہ مسئلہ ایک الگ تحقیقی مضمون کا متقاضی ہے کہ جس میں ہمارے روایتی مرثیہ اور رزمیہ کے درمیان ایک تفصیلی تقابل کے بعد کوئی نتیجہ اخذ کیا جاسکے۔ لہذا یہاں مضمون نگار کا محض اپنا نقطہ نظر یہ ہے کہ اردو شاعری میں جو روایتی مرثیہ تحریر کیا جاتا ہے وہ رزمیہ کے زیادہ قریب ہے لیکن اگر اسے اصطلاحی یا روایتی مرثیہ بھی کہا جاتا رہے تو اعتراض نہیں۔ راقم کو اعتراض محض اسے اوریجنل مرثیہ تسلیم کرنے پر ہے اور اس بارے میں نقطہ نظر بالکل واضح ہے کہ ہمارا اصطلاحی مرثیہ بہر حال اوریجنل مرثیہ نہیں ہے کیوں کہ اس کا دائرہ کار شخصی مرثیہ (جسے راقم اوریجنل مرثیہ کہتا ہے) سے وسیع تر ہے۔ جب کہ ہمارا موضوع شخصی مرثیہ ہے اور جن حدود کا تعین اوپر کیا گیا ہے وہ اسی شخصی مرثیہ کے لیے ہیں۔

اسی طرح رثائے رسمی کو بھی مضمون نگار مرثیہ تسلیم نہیں کرتا۔ یہ قصیدہ قسم کی کوئی شے ہے کیوں کہ قصیدہ میں یہ شرط نہیں کہ زندہ شخص ہی کی مدح کی جائے بل کہ اعلی مرتبے کی حامل شخصیت کے مرجانے پر بھی قصیدہ خوانی کی جاسکتی ہے اور کی جاتی رہی ہے، جسے ہم رثائے رسمی کہتے رہے ہیں اور جس میں حقیقی رنج و غم اور سچے جذبے کی قلت واضح ہے۔

اس ساری بحث کے بعد ہم صنف مرثیہ کا تعین ان الفاظ میں کر سکتے ہیں کہ:

کسی ایسے فرد کی موت کی خبر سن کر جس سے قلبی یا عقلی گہری نسبت ہو، مرثیہ نگار کا رنج کے زیر اثر جو فوری اور فطری اظہار ہوگا، جس سے اس کے غم کا کتھارسس ہو سکے، اسے مرثیہ کہیں گے۔

یہ اظہار نثر میں بھی ہو سکتا ہے اور نظم میں بھی۔ مرثیہ نگار پر یہ پابندی نہیں کہ وہ اس رنج کا اظہار ضرور نظم ہی میں کرے۔ ہاں مگر نثر میں رثائی اظہار کو ہم نثری مرثیہ کا نام دے دیں گے۔

اسی طرح خیال اور موضوع کے بارے میں بھی مرثیہ نگار پابند نہیں۔ مگر جو خیال بھی پیش کیا جائے اس کا محرک مرنے والے کا رنج و غم اور موت ہو۔ یہ پابندی ضروری ہے۔ یعنی مرنے والے فرد کے رنج و غم اور موت کے سبب پیدا ہونے والا ہر موضوع یا خیال مرثیہ کی ذیل میں آ جائے گا اور دوسری پابندی نجی وابستگی اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی رثائی فضا کی بھی عاید ہوتی ہے۔

اس طرح ہم مرثیہ نگار کو کسی حد تک آزاد کرنے کے باوجود بڑی حد تک پابند کرنے پر مجبور ہیں تا کہ مرثیہ کی صنف کی دوسری اصناف ادب کی نسبت ایک الگ شناخت قائم کی جا سکے۔

اب ہم انہی حدود کے تحت اقبال کے مرثیوں کا تعین کرتے ہیں۔ اصل میں دو باتیں نظموں کے علاوہ اقبال کی ان نظموں کو منتخب کرنا ایک مشکل امر ہے جنہیں مرثیہ کہا جا سکے اور اس کا ذکر پہلے بھی کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال نے بہت سی شخصی نظمیں تحریر کی ہیں اور جو مرثیے لکھے ہیں وہ بھی شخصی ہیں جنہیں ہم نے اوریجنل مرثیے کہا ہے۔

شخصی نظموں میں شاعر جس شخص سے انسپائر ہوتا ہے اسے خراج عقیدت پیش کرتا ہے۔ اس کے جس کردار، فعل یا فکر سے متاثر ہوتا ہے، اسے بیان کرتا ہے اور اس کی

ان خوبیوں کی تعریف و توصیف کرتا ہے جو اس کی انسپائریشن کا باعث بنتی ہیں۔

شخصی مرثیوں میں شاعر، مرنے والے فرد کی تعریف و توصیف کرتا ہے اور اس کے کردار کی خوبیوں پر روشنی ڈالتا ہے مگر ان دونوں میں بہرحال کچھ فرق موجود ہوتا ہے جو کسی نظم کو مرثیہ کہنے میں آسانی پیدا کرتا ہے اور یہ فرق وہی ہے جس کا تعین ہم اوپر کر آئے ہیں۔

لیکن اس سے پہلے کہ اقبال کی ان نظموں کا تعین کیا جائے جنہیں مرثیہ کہا جا سکے، اقبال کی دو نظموں کا موازنہ پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں جس سے اس تعین میں آسانی پیدا ہو جائی گی ۔ یہ دو نظمیں ہیں ،ایک ''غالب'' اور دوسری '' داغ''۔

اقبال کی ان دونوں نظموں کے بارے میں عام تاثر یہی ہے کہ یہ دونوں اقبال کے مرثیے ہیں۔مگر ایسا نہیں ہے جب ہم بغور ان دونوں نظموں کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ داغ پر لکھی گئی اقبال کی نظم تو مرثیہ ہے مگر غالب پر لکھی گئی نظم محض شخصی نظم ہے ۔ اگرچہ دونوں نظموں میں اقبال نے ہر دو شعرا کی نہ صرف شاعرانہ عظمت کا اعتراف کیا ہے بل کہ دونوں شاعروں کی ناقدانہ انداز سے اردو شاعری میں شعری حیثیت کو بھی بیان کیا ہے۔مگر ''داغ'' میں جو رثائی فضا قائم ہوئی ہے وہ ''غالب'' میں نہیں۔

آج لیکن ہمنوا سارا چمن ماتم میں ہے
شمع خاموش بجھ گئی بزم سخن ماتم میں ہے
چل بسا داغ آہ! میت اس کی زیب دوش ہے
آخری شاعر جہاں آباد کا خاموش ہے
اشک کے دانے زمین شعر میں بوتا ہوں میں
تو بھی روا ے خاک دلی! داغ کو روتا ہوں میں

اور اس رثائی فضا کی وجہ یہ ہے کہ داغ پر نظم لکھتے وقت اصل محرک داغ کی موت ہے جس کے ردعمل میں اس کی شاعرانہ عظمت کا بھی بیان ہے مگر غالب پر لکھی گئی

نظم اس کی موت کے ردعمل کا نتیجہ ہے بل کہ اس کا اصل محرک صرف غالب کو خراج تحسین پیش کرنا ہے۔ اقبال کے محض یہ کہہ دینے سے کہ:

اے جہاں آباد! اے گہوارہ علم و ہنر
ہیں سراپا نالہ خاموش تیرے بام و در
ذرے ذرے میں ترے خوابیدہ ہیں شمس و قمر
یوں تو پوشیدہ ہیں تری خاک میں لاکھوں گہر
دفن تجھ میں کوئی فخر روز گار ایسا بھی ہے؟
تجھ میں پنہاں کوئی موتی آبدار ایسا بھی ہے؟

ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ نظم مرثیہ ہے۔ یہ محض غالب کی عظمت کا بیان ہے۔ اگر اقبال دلی سے مخاطب ہوکر یہ پوچھتے ہیں کہ تمہاری مٹی میں کوئی غالب جیسی عظیم ہستی بھی دفن ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ غالب کی موت پر رنج کا اظہار کررہے ہیں بل کہ بتانا صرف اتنا مقصود ہے کہ دلی کی تاریخ میں بڑی بڑی ہستیاں ظہور پذیر ہوئیں اور دلی کی خاک میں دفن ہوئیں۔ لیکن جو بلند رتبہ و مرتبہ غالب کو نصیب ہوا وہ شاید کسی کا مقدر نہیں اور اس پر دلی کی خاک کو بھی فخر ہے۔

اسی طرح اقبال کی شیکسپیئر پر لکھی گئی نظم کو بھی کچھ احباب مرثیہ میں شمار کر لیتے ہیں مگر وہ بھی ایک شخصی نظم ہی ہے جو اقبال نے شیکسپیئر کی عظمت کے اعتراف میں تخلیق کی۔ بالکل ویسے جیسے اقبال نے نانک، رام، رومی، بلال اور مسولینی وغیرہ پر نظمیں لکھی ہیں۔ نظم ''شیکسپیئر'' میں بھی اقبال کی تنقیدی آراء کی تنقیدی بصیرت کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔

ہے ترے فکر فلک رس سے کمال ہستی
کیا تری فطرت روشن تھی مآل ہستی
چشم عالم سے تو ہستی رہی مستور تری
اور عالم کو تری آنکھ نے عریاں دیکھا

حفظ اسرار کا فطرت کو ہے سودا ایسا
راز داں پھر نہ کرے گی کوئی پیدا ایسا

مسئلہ کچھ یوں ہے کہ بیشتر شخصی نظمیں ماضی کی عظیم شخصیات کو خراج عقیدت پیش کرنے کے لیے لکھی جاتی ہیں اور جب مذکورہ شخصیت کی قابلیت و عظمت کو بیان کیا جاتا ہے تو ساتھ ہی یہ کہنا بھی واجب سا ہو جاتا ہے کہ اس جیسا عظیم شخص پھر پیدا نہیں ہو سکا یا اس جیسا کوئی دوسرا اس سرزمین میں کہیں دفن نہیں ،وغیرہ وغیرہ اور اس میں کچھ ایسا غلط بھی نہیں ۔ ہر بڑا فن کار ،مفکر یا شاعر ایک ہی بار جنم لیتا ہے ۔لہذا اس طرح کے کلمات کسی صورت رثائی نہیں کہلائے جاسکتے۔ یہ مذکورہ شخصیت کی عظمت کو بیان کرنے کا ایک شاعرانہ انداز ہے۔

اس طرح کی مثالیں عالمی ادب میں بھری پڑی ہیں کہ ایک شاعر دو شخصیتوں پر دو الگ نظمیں لکھتا ہے ۔ایک مرثیہ شمار کی جاتی ہے اور دوسری نہیں۔ میرے سامنے اس وقت انگریزی ادب کے شاعر میتھیو آرنلڈ کی دو نظمیں موجود ہیں ،انہی کی مثال پیش کیے دیتا ہوں۔ آرنلڈ نے ایک نظم شیکسپیئر پر اور دوسری ورڈز ورتھ پر لکھی ہے ۔شیکسپیئر پر لکھی گئی آرنلڈ کی نظم محض appretiating نظم ہے ،جس میں آرنلڈ نے شیکسپیئر کی عظمت کا اس درجہ کھل کر اعتراف کیا ہے کہ اسے ہر طرح کی نکتہ چینی سے بالاتر قرار دے رہا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

(ترجمہ) دوسرے ہماری نکتہ چینی کی زد میں ہیں ،تو بالاتر ہے۔

اور تو جو ستاروں اور سورج کی کرنوں سے آشنا تھا، تو اپنا مدرسہ آپ تھا، اپنا ناقد آپ تھا۔

(مترجم: سلیم احمد صدیقی)

دوسری طرف ورڈز ورتھ پر لکھی گئی آرنلڈ کی نظم باوجود اس کے کہ اس میں ورڈز ورتھ کی عظمت کا بیان ہے ،انگریزی Elegies میں شمار کی جاتی ہے ۔بل کہ انگریزی Elegies کی روایت میں ایک کامیاب نظم کے طور پر جانی جاتی ہے ۔جب کہ

بنیادی طور پر دیکھا جائے تو دونوں نظموں میں شاعر نے ہر دو شعرا کی شاعرانہ لیاقت، بصیرت اور فنی عظمت کا اقرار کیا ہے اور اسے نہایت موثر انداز میں بیان کیا ہے مگر ورڈزورتھ پر لکھی گئی اس مخصوص رثائی فضا میں ڈوبی ہوئی ہے جو اس نظم کو مرثیہ کی ذیل میں لے آتی ہے کیوں کہ یہ نظم ورڈزورتھ کی موت کے فوری ردعمل میں لکھی گئی۔ جس کی وجہ سے ورڈزورتھ کی موت کا دکھ اور کرب یہاں بالکل واضح ہے اور یہی دکھ اور کرب یہاں ایسی رثائی فضا کو تخلیق کرتا ہے جو ہمیں اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ آرنلڈ لکھتا ہے:

(ترجمہ) آخری شاعرانہ صدا بھی ساکت ہو گئی ہے۔

............آج ہم ورڈزورتھ کی قبر پر کھڑے ہیں۔

اور اے ماتمی تاریکی غم، ورڈزورتھ ہمارے ہاں سے جا چکا ہے اور تم، ہاں کاش تم اس کی آواز کو اسی طرح محسوس کرو جس طرح ہم کرتے تھے۔

اے روتھا! اپنی زندہ لہروں کی مدد سے اس کی قبر پر گھاس کو سدا تروتازہ رکھنا، اپنا بہترین گیت اسے سناتے رہنا کیوں کہ اب جب کہ وہ جا چکا ہے، تیری آواز کو صحیح طور پر سننے والا کوئی اور باقی نہیں رہا۔!

(مترجم: سلیم احمد صدیقی)

(اس نظم کا عنوان Memorial Verses:April 1850)

یہی رثائی فضا وہ عنصر ہے جو کسی شخص نظم کو شخصی مرثیہ یا اوریجنل مرثیہ بنا دیتی ہے۔

یہ محض ایک مثال تھی جو فوری طور پر پیش کر دی گئی ورنہ تلاش کرنے پر ایسی بیسیوں مثالیں عالمی ادب سے پیش کی جا سکتی ہیں۔

اب اگر یہ غور کیا جائے کہ رثائی فضا کیسے ایک نظم میں پیدا ہو جاتی ہے مگر دوسری نظم میں تخلیق نہیں ہو پاتی تو معلوم ہوگا کہ یہ موت کے فوری ردعمل کا ہی نتیجہ ہوتی ہے۔ وہی نظم زیادہ پر اثر اور حقیقی رثائی کیفیت اور فضا کی تخلیق کرنے کا باعث بنتی ہے جو مذکورہ شخصیت کی موت کے فوری بعد فطری اظہار کا نتیجہ ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ مرثیہ کے لیے

یہ حد مقرر کی گئی کہ مرثیہ نگار اور مرنے والے فرد کے درمیان زمانی بعد موجود نہ ہو۔ ورنہ نظم میں حقیقی رثائی فضا اور رثائی کلام کا پیدا ہونا ممکن نہیں رہتا اور اگر کوشش کی جائے تو غیر فطری کیفیت یا مصنوعی پن ظاہر ہو جاتا ہے۔

اقبال کے ہاں کچھ نظمیں ایسی بھی موجود ہیں جو مذکورہ شخص کی موت کی خبر سن کر لکھی گئیں مگر پھر بھی انہیں مرثیہ نہیں کہا جاسکتا۔ مثلاً ایک نظم ''بانگ درا'' میں ''سوامی رام تیرتھ'' ہے۔ سوامی جی اپنی رام بھگتی یا رام سے عشق کی بدولت مشہور تھے۔ جب ان پر رام کی محبت کا غلبہ ہوتا تھا، وہ دریائے راوی کے کنارے ہفتوں بیٹھے رہتے۔ ایک دن وہ دریائے گنگا کے کنارے بیٹھے ویدانت کے دریا بہا رہے تھے کہ اشنان کا ارادہ کیا اور تیرتے ہوئے دور نکل گئے۔ اس وقت اچانک ان پر رام کی محبت کا غلبہ ہوا اور انہوں نے عین دریا میں سمادھی لگادی اور لہروں میں غرق ہوگئے۔ (۴) اقبال نے یہ نظم سوامی جی کی اس بات سے متاثر ہو کر لکھی کہ انہوں نے جو کچھ کیا وہ کر کے دکھادیا۔ وہ لکھتے ہیں:

ہم بغل دریا سے ہے اے قطرہ بیتاب تو
پہلے گوہر تھا بنا اب گوہر نایاب تو
آہ! کھولا کس ادا سے تو نے راز رنگ و بو
میں ابھی تک ہوں اسیر امتیاز رنگ و بو
مٹ کے غوغا ز زندگی کا شورش محشر بنا
یہ شرارہ بجھ کے آتش خانہ آزر بنا
نفی ہستی اک کرشمہ ہے دل آگاہ کا
لا کے دریا میں نہاں موتی ہے الا اللہ کا

اس نظم کی تخلیق سوامی جی کی موت کے رنج کا رد عمل نہیں ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس نظم کی فضا رثائی تاثر پیدا نہیں کرتی۔ لہذا یہ نظم مرثیہ شمار نہیں کی جاسکتی۔

بالکل اسی طرح اقبال کی ایک اور نظم ''نادر شاہ افغان'' جو ''بال جبریل'' میں

ہے بھی مرثیہ کی ذیل میں نہیں آتی، اگر چہ وہ بھی موت کے فوراً بعد ہی لکھی گئی۔

لیکن اقبال کی نظم ''فاطمہ بنت عبداللہ'' بلاشبہ ایک مثالی نظم ہے۔ فاطمہ ایک عرب لڑکی تھی جو طرابلس کی جنگ میں غازیوں کو پانی پلاتی ہوئی شہید ہوئی اور اقبال نے اس کی اس شہادت سے انتہائی متاثر ہو کر یہ نظم لکھی۔ اقبال چوں کہ فاطمہ کی اس شہادت کو آئیڈیلائز بھی کرتے ہیں مگر اس کی جواں مرگی پر افسردہ بھی ہیں، لہذا اس نظم میں غم اور عشرت کی عجیب ملی جلی کیفیت نے جنم لیا ہے جو رثائی فضا کو ایک مختلف اور نئی جہت عطا کرتی ہے۔اس نظم کا یہ شعر اس کیفیت کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔

فاطمہ! گو شبنم افشاں آنکھ تیرے غم میں ہے

نغمہ عشرت بھی اپنے نالہ ماتم میں ہے

اس کے علاوہ ''بانگ درا'' کی نظم ''شبلی و حالی'' جو شبلی اور حالی کی وفات پر لکھی گئی اور نظم ''ہمایوں'' جو اقبال کے دوست جسٹس ہمایوں کی وفات پر لکھی گئی، دونوں مرثیہ ہیں۔ باوجود اس کے کہ یہ کوئی بھرپور اور زیادہ موثر مرثیے نہیں۔ جب کہ ''بانگ درا'' کی ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اور ''ارمغان حجاز'' کی نظم ''مسعود مرحوم'' کے مرثیہ ہونے میں کسی دلیل کی ضرورت نہیں اور اقبال کے سب سے بہترین اور اعلیٰ یہی دو مرثیے ہیں ۔لیکن اس حوالے سے مضمون کے تیسرے حصے میں روشنی ڈالی جائے گی۔

اب ہم اقبال کی ان نظموں کو زمانی ترتیب سے لکھ لیتے ہیں جنھیں ہم نے رثائی نظموں میں شمار کیا ہے تا کہ فکر کے ارتقا اور تنقیدی جائزہ لینے میں آسانی پیش آسکے۔ اقبال کے مرثیوں کی زمانی ترتیب یوں بنتی ہے۔

۱۔داغ   ۲۔ فاطمہ بنت عبداللہ   ۳۔شبلی و حالی

۴۔والدہ مرحومہ کی یاد میں   ۵۔ ہمایوں   ۶۔مسعود مرحوم

ان چھ مرثیوں میں سے پہلے پانچ مرثیے ''بانگ درا'' میں سے ہیں اور ''مسعود مرحوم'' نامی مرثیہ ''ارمغان حجاز'' میں سے ہے۔ ''بانگ درا'' کے پانچ مرثیوں میں سے

پہلا مرثیہ ''داغ'' اقبال کی شاعری کے پہلے دور کا ہے جب کہ باقی چار مرثیے تیسرے دور کے ہیں۔

اقبال کے مرثیوں پر تنقیدی نظر ڈالنے سے پہلے ان کے تصورموت کو جاننا ضروری ہے ۔جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ مرثیہ کا براہ راست تعلق موت سے ہے لہذا مرثیہ نگار کا تصور موت مرثیہ پر اثر انداز ہوتا ہے۔

اقبال موت کو کوئی ایسی شے نہیں سمجھتے جو شخص کے جوہر کو فنا کر دے ۔ وہ واشگاف الفاظ میں کہتے ہیں کہ:

جوہر انسان عدم سے آشنا ہوتا نہیں
آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے فنا ہوتا نہیں

یہ بھی غور طلب بات ہے کہ اقبال کا تصور موت ان کے مرثیوں میں ہی زیادہ اجاگر ہوکر سامنے آیا ہے ۔وہ اپنے ان مرثیوں میں نہ صرف موت کی اصل پر غور وفکر کرتے ہیں بل کہ اس کی حقیقت کو منکشف بھی کرتے ہیں۔

ان کی نظر میں یہ دنیا اور آدم خاکی ابھی ناتمام ہیں۔ یہ پختہ اسی وقت ہوتے ہیں جب موت کی آگ میں سے ہوکر نکلتے ہیں۔ موت کے بعد انسان کو وہ زندگی حاصل ہوتی ہے جو خضر کو بھی نصیب نہیں۔ اس دنیا کی بے ثباتی ایک سطحی مظہر ہے اور نقش حیات ہر مرتبہ مٹنے کے بعد ایک نئی شان سے ابھرتا ہے ۔ بقول اقبال:

سمجھے ہیں ناداں اسے بے ثبات
ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقش حیات

موت کو سمجھے ہیں غافل اختتام زندگی
ہے یہ شام زندگی صبح دوام زندگی

اگر موت کے ہاتھوں سے نقش حیات مٹ سکتا تو قدرت اس کو کائنات میں اس طرح عام نہ کر دیتی ۔ موت کا اس طرح عالمگیر اور ارزان ہونا ہی خود اس بات کی دلیل

ہے کہ زندگی پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔

ہے اگر ارزاں تو یہ سمجھو اجل کچھ بھی نہیں

اقبال کے نزدیک بقول رضی الدین صدیقی:

''موت صرف ایک عارضی حادثہ ہے جس کی دہلیز سے گزر کر ہم زندگی کی دوسری منزل میں قدم رکھتے ہیں۔ یہ دنیا صرف ہمارے امتحان و ترقی کا ایک زینہ ہے۔آسمان کے نو پردوں کے آگے بھی بہت سے دور ہیں جن سے ہم کو گزرنا پڑے گا۔ یہ نشیمن خاکی ہو یا عالم آخرت، دونوں ہماری زندگی کی جولان گاہ ہیں۔''(۵)

مختلف ہر منزل ہستی کی رسم و راہ ہے
آخرت بھی زندگی کی ایک جولانگاہ ہے
موت تجدید موت زندگی کا نام ہے !
خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

یہی وجہ ہے کہ اقبال کے مرثیوں میں رونے دھونے، پیٹنے اور ماتم یا بین کرنے کی سطحی کیفیت نہیں پائی جاتی۔ بل کہ گہرا رنج وغم اور فلسفیانہ تفکر پایا جاتا ہے۔ یہ گہرا رنج وغم اور فلسفیانہ تفکر، فکری الم کو جنم دیتا ہے جو اقبال کے مرثیوں کی خاص خصوصیت اور وصف ہے۔

اقبال کے ہاں اردو شاعری میں ہمیں کوئی روایتی یا اصطلاحی مرثیہ نہیں ملتا۔ ان کے تمام مرثیے شخصی ہیں جنہیں اوپر اوریجنل مرثیے تسلیم کیا گیا ہے۔ اقبال کے جن مرثیوں کا تعین کیا گیا ہے اگر ہم ان کا گہرا تنقیدی مطالعہ کریں تو یہ حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ ان کے مریوں میں نجی وابستگی کے تحت رثائی فضا میں شدت بڑھتی یا کم ہوتی ہے۔ ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اگر یہ فضا اپنی انتہا کو چھوتی ہوئی نظر آتی ہے تو اس کی وجہ مرثیہ نگار کی وابستگی ہی ہے۔ ماں سے بڑھ کر کسی اور رشتہ سے اس قدر وابستگی پیدا نہیں ہوسکتی۔ جو وابستگی ماں سے ہے وہ داغ سے نہیں اور جو داغ سے ہے وہ حالی وشبلی سے نہیں۔اقبال

کے مرثیوں میں یہ فطری پن موجود ہے کہ جس شخص کا مرثیہ لکھا اس میں جو رثائی فضا تخلیق ہوئی وہ اس فرد سے شاعر کی Involvement کے عین مطابق ہے۔ یہ ایک بڑا شاعرانہ کمال ہے۔ کسی مرثیے میں مصنوعی جذبات یا غیر فطری پن کا اظہار نہیں ہوا۔ اس چیز نے اقبال کے مرثیوں میں جذبے کی سچائی پیدا کر دی ہے۔

اقبال کے تصور موت پر روشنی ڈالتے ہوئے اس بات کا ذکر ہوا تھا کہ اقبال کے موت کے بارے میں زیادہ تر تصورات، ان کے مرثیوں میں ہی اجاگر ہوتے ہیں۔ اگر ہم اقبال کے متعین کردہ چھ مرثیوں پر ارتقائی نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ موت کے بارے میں ان کے خیالات کا بیان ان کے آخری تین مرثیوں میں ہوتا ہے یعنی ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' ''ہمایوں'' اور ''مسعود مرحوم'' ہیں۔ اگرچہ اس سے پہلے ''فاطمہ بنت عبداللہ'' کا یہ شعر ان کے تصور موت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ:

رقص تیری خاک کا کتنا نشاط انگیز ہے
ذرہ ذرہ زندگی کے سوز سے لبریز ہے

مگر موت کے بارے میں مربوط خیالات کے آغاز ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' سے ہی ہوتا ہے۔ جو ''ہمایوں'' سے ہوتا ہوا ''مسعود مرحوم'' تک اپنی انتہا کو پہنچتا ہے۔

جذبے اور فکر کی خوب صورت آویزش ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' کی خاص صفت قرار دی جاسکتی ہے۔ ماں کی موت سے فوری طور پر جذبات پوری قوت کے ساتھ اپنا اظہار کرتے ہیں اور آہ و فغان کی کیفیت میں شاعر کو پوری کائنات جبر میں جکڑی ہوئی نظر آتی ہے۔

ذرہ ذرہ دہر کا زندانی تقدیر ہے
پردہ مجبوری و بے چارگی تدبیر ہے

آسماں مجبور ہے، شمس و قمر مجبور ہیں
انجم سیماب پا رفتار پر مجبور ہیں

نغمہ بلبل ہو یا آواز خاموش ضمیر
ہے اسی زنجیر عالمگیر میں ہر شے اسیر

یہ مابعدالطبیعاتی جبر کا احساس شدید جذبات کا نتیجہ ہے مگر پھر آہستہ آہستہ شاعر کی فکر و آگہی اس کے جذبات پر قابو پاتی ہے اور موت کی حقیقت کو شاعر پر ظاہر کرتی ہے جو شاعر کے ضبط فغاں کا باعث بنتی ہے:

آہ یہ ضبط فغاں غفلت کی خاموشی نہیں
آگہی ہے یہ دلاآسائی، فراموشی نہیں

اور یہی آگہی اس نتیجے پر پہنچاتی ہے کہ:

جوہر انساں عدم سے آشنا ہوتا نہیں
آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے فنا ہوتا نہیں

اور

مختلف ہر منزل ہستی کی رسم و راہ ہے
آخرت بھی زندگی کی ایک جولانگاہ ہے

جذبے پر فکر کی گرفت بالکل فطری انداز میں پیش کی گئی ہے۔ یہ ٹریٹمنٹ انتہائی خوب صورت ہے۔ اسی طرح ''ہمایوں'' میں یہ کہنے کے بعد کہ:

اے ہمایوں زندگی تیری سراپا سوز تھی
تیری چنگاری چراغ انجمن افروز تھی

اس نتیجے پر پہنچے کہ:

موت کو سمجھے ہیں غافل اختتام زندگی
ہے یہ شام زندگی، صبح دوام زندگی

لیکن ''ہمایوں'' چوں کہ ایک انتہائی مختصر نظم ہے۔ لہٰذا یہاں ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' جیسا ٹریٹمنٹ نظر آتا۔ یوں بھی اس میں جذبے کی وہ شدت موجود نہیں۔ یہی وجہ

ہے کہ نتیجہ فوراً اخذ کر لیا گیا ہے جب کہ ''مسعود مرحوم'' جو ''ارمغان حجاز'' کی نظم ہے اور جہاں اقبال کی فکر اپنے ارتقائی مراحل طے کرتی ہوئی آخری مرحلے میں داخل ہو چکی ہے، اقبال موت کے بارے میں یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:

خودی ہے زندہ تو ہے موت اک مقام حیات
کہ عشق موت سے کرتا ہے امتحان ثبات!

''داغ'' میں اگر اقبال کا فلسفہ موت نظر نہیں آتا تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اقبال کی شاعری کے پہلے دور کی نظم ہے جہاں اقبال کی فکر ابھی پوری طرح نکھر کر سامنے نہیں آئی تھی۔ لیکن ان کی نظم ''شبلی و حالی'' میں جو ''داغ'' کی نظم سے تقریباً دس سال بعد تحریر کی گئی، موت کے بارے میں اظہار خیال نہ کرنے کی صرف یہی ایک وجہ نظر آتی ہے کہ یہاں اقبال کا احساس وابستگی کمزور ہے۔

موت کے رموز و اسرار اقبال پر منکشف کرنے والی آ گہی، عشق کی مرہون منت ہے۔ یہ آ گہی، خرد کے توسط سے اقبال کو میسر نہیں آتی۔ اس کا اظہار ''مسعود مرحوم'' کے درج ذیل ان استفہامیہ اشعار میں ہوتا ہے۔

نہ مجھ سے پوچھ کہ عمر گریز پا کیا ہے ؟
کسے خبر کہ یہ نیرنگ و سیمیا کیا ہے؟

ہوا جو خاک سے پیدا، وہ خاک میں مستور
مگر یہ غیبت صغریٰ ہے یا فنا؟ کیا ہے؟

غبار راہ کو بخشا گیا ہے ذوق جمال
خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے؟

اقبال کا اپنے مرثیوں میں موت کی حقیقت کو جاننے کی کوشش اور تصور موت کی

تشکیل سے متعلق اسلوب احمد انصاری کا یہ بیان صد فی صد درست ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اقبال کا فلسفیانہ مزاج اس کا مقتضی تھا کہ مرثیہ گوئی کے دوران میں وہ زندگی اور موت کی حقیقت کو بھی منکشف کرنے کی کوشش کریں۔ ان کے یہاں اس بنیادی تجسس اور تشکیک کی علامات نظم میں جگہ جگہ ملتی ہیں اور استفہامیہ لہجے کا استعمال اکثر کیا گیا ہے۔ ان کے یہاں مرکزی محرک حیات بعد الموت یا زندگی میں تسلسل کا یقین ہے۔''(۶)

یہاں اس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' (اور بڑی حد تک مسعود مرحوم بھی) اس حوالے سے اقبال کے اہم مرثیے ہیں کہ اپنی رثائی فضا، تفکر اور وابستگی کے علاوہ یہ نظمیں آرٹ اور فن میں بھی اعلیٰ شاہکار کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان میں ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' تو خاص طور پر اقبال کی ایک بے مثال نظم ہے۔ اس کی رنج و غم میں ڈوبی ہوئی فضا اگر حزنیہ کیفیت طاری کرتی ہے اور فلسفیانہ تفکر ہماری فکری اپج کو جلا بخشتا ہے تو ساتھ ہی ساتھ اس کا فنی حسن ہماری جمالیاتی حظ کی تسکین بھی کرتا ہے اور مسرت کا باعث بھی بنتا ہے۔ لہٰذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ نظم اپنی اصل میں جمالیاتی حزنیا Aesthetic Pathos کی جیتی جاگتی تصویر ہے اور اسی لیے اس کا مرثیہ اقبال کے مذکورہ مرثیوں میں سب سے بلند تر ہے۔

اردو میں روایتی یا اصطلاحی مرثیہ نے جہاں کربلا کے موضوع کو اپنے لیے مخصوص کر لیا وہاں مسدس کی ہیئت کو بھی لازم و ملزوم کی سی حیثیت حاصل ہوگئی۔ اصطلاحی مرثیہ کو رزمیہ شمار کرنے میں بڑی حد تک ایک رکاوٹ یہ مسدس کی ہیئت بھی ہے۔ کیوں کہ مسدس کے کچھ اپنے تقاضے ہیں۔ جیسا کہ ہر ہیئت کے ہوتے ہیں اور جن کو نبھانے میں اصطلاحی مرثیہ کو رزمیہ کہلانے میں مشکلات کا سامنا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ ہیئتی پابندیاں بھی موضوع میں دخل انداز ہوتی ہیں لیکن پھر بھی اصطلاحی مرثیہ کہاں تک

مرثیہ ہے اور کہاں تک رزمیہ، بہرحال یہ ایک الگ بحث ہے اور جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ اس کے لیے الگ سے غور وفکر اور تحقیق کی ضرورت ہے۔

ہمارے لیے اہم بات یہ ہے کہ اقبال کے ان مرثیوں میں جن کا تعین ہم نے اوپر کیا، کہیں بھی مسدس ہیئت استعمال نہیں ہوئی۔ بل کہ اقبال کے مرثیوں کی زیادہ تعداد مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ ''داغ'' ''فاطمہ بنت عبداللہ'' ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اور ''ہمایوں'' یہ چار مرثیے مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ جب کہ ''شبلی و حالی'' نامہ مرثیہ غزل فارم میں ہے اور ''مسعود مرحوم'' غزل کی ہیئت میں ترکیب بند نظم ہے۔

اقبال کی بیشتر اور اہم شاعری مثنوی ہیئت میں یہی ہے۔ یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے چار بہترین مرثیوں یعنی ''داغ'' ''فاطمہ بنت عبداللہ'' ''والدہ مرحومہ کی یاد میں'' اور ''مسعود مرحوم'' میں سے پہلے تین مثنوی ہیئت میں ہیں۔ مثنوی میں شاعر پر موضوع اور اشعار کی تعداد کی کوئی پابندی نہیں ہوتی اور ہر شعر کا قافیہ و ردیف علیحدہ ہوتا ہے جس کی وجہ سے شاعر کو مثنوی میں اظہار خیال کی زیادہ آزادی ہوئی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اقبال کی بیشتر شاعری مثنوی ہیئت میں ہے۔

اردو مرثیہ نگاری میں اقبال کی اہمیت یوں مسلم ہے کہ انھوں نے اردو کے اصطلاحی یا کربلائی مرثیوں کے مقابلے میں شخصی مرثیوں کو اعتبار بخشا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال سے قبل اردو میں شخصی مرثیے نہیں لکھے گئے تھے۔ اردو شاعری میں شخصی مرثیوں کی اپنی ایک تاریخ اور روایت موجود ہے۔ بل کہ عہد اقبال سے کچھ پہلے غالب کے شخصی مرثیے اور حالی کا غالب ہی پر لکھا گیا مرثیہ بھی اردو مرثیہ نگاری کی روایت میں ایک معتبر مقام رکھتے ہیں۔ لیکن اقبال نے شخصی مرثیوں کو ایک نئی جہت عطا کی ہے۔ جس کی وجہ سے شخصی مرثیہ اپنی انتہا بلندیوں پر پہنچ گیا ہے اور یہ جہت مرثیہ میں فلسفیانہ موشگافی، فکری الم اور جذبے کی سچائی کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے اور یہی اقبال کے ان شخصی مرثیوں کی خاص خصوصیات ہیں۔ ان کے مرثیوں میں نوحہ اور ماتم کی سطحی

کیفیت یا جذباتیت کے بجائے گہرا رنج وغم اور تفکر پایا جاتا ہے جسے ہم نے فکری الم کا نام دیا ہے۔لہذا بلاشبہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ انہوں نے شخصی مرثیوں کا ایک الگ معیار قائم کیا ہے جس سے اردو مرثیہ نگاری کی ایک نئی روایت جنم لیتی ہے جو غم اور فکر کی آمیزش پر مبنی ہے اور اردو مرثیہ نگاری کی روایت میں اقبال کا یہی Contribution ہے۔

•••○•○•••

حوالہ جات

۱۔ اسلوب احمد انصاری، اقبال کی تیرہ نظمیں، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء، طبع اوّل، ص:۴۷

۲۔ بحوالہ سید عابد علی عابد، اصول انتقاد ادبیات، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۷ء، طبع اوّل، ص:۵۵۰

۳۔ رفیع الدین ہاشمی، اصناف ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۸ء ص:۵۰

۴۔ یوسف سلیم چشتی، شرح بانگ درا، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، س۔ن، ص:۱۹۱

۵۔ رضی الدین صدیقی، اقبال کا تصور زمان و مکان اور دوسرے مضامین، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۳ء، طبع اوّل، ص:۵۳

۶۔ اقبال کی تیرہ نظمیں، ص:۶۵ تا ۶۶

قرۃ العین حیدر اور علامہ اقبال کے خاندانی روابط

نسیم عباس چوہدری

اُردو ادب کے افق پر قرۃ العین حیدر کی شخصیت ایک درخشاں اور تابندہ ستارے کی مانند ہے جو مشرق کی سرزمین پر ہمیشہ ہمیشہ جگمگاتا رہے گا اور اپنی ادبی تخلیقات کے سبب ادیبہ مشرق کے روپ میں قائم و دائم رہے گا۔

قرۃ العین حیدر کا تعلق ایک قدیم خاندان اشرافیہ سے ہے اور ان کے والد محترم سید سجاد حیدر یلدرم ایک نامور اردو افسانہ نگار تھے۔ جن کی شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ جب بھی اردو افسانہ نگاری کی تاریخ تحریر ہوتی رہے گی، یلدرم کا نام افسانہ نگاروں کی صف میں ادب واحترام سے لیا جاتا رہے گا۔ یہی فن قرۃ العین حیدر کو اپنے آباؤ اجداد بالخصوص اپنے والد کی جانب سے ورثہ میں ملا۔ مگر قرۃ العین حیدر کی پہچان خود ان کی ذات ہے۔ لہٰذا ہم اس بات سے قطعاً منکر نہیں کہ ان کا خاندانی پس منظر ان کے فن کو اُجاگر کرنے میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر کی زندگی اور شخصیت کو قوسِ قزاح کے رنگوں کی مانند چمکانے، نکھارنے اور سنوارنے میں بلاشبہ یہ بات نہایت اہمیت کی حامل ہے کہ وہ سجاد حیدر یلدرم جیسے مایہ ناز ادیب و شاعر کی لختِ جگر ہیں۔ قرۃ العین حیدر اپنے خاندانی پس منظر کی وضاحت کرتے ہوئے اپنے خاندانی سلسلہ نسب کی تفصیل ان الفاظ میں رقم کرتی ہیں۔

> ''سلسلہ نسب پدری سیّد عالی خاندان سید کمال الدین ترمذی کہ درکیتھل متصل تھا۔ نیسر از ولایت آمدہ سکونت کردہ اند بن سید عثمان ترمذی بن سید ابوبکر بن سید عبداللہ بن سید ابوطاہر بن سید عبداللہ بن سید علی زید بن سید حسین بن ابوعبداللہ بن سید احمد محدث بن سید حسین ذوالدمعہ بن

زید شہید بن زین العابدین علیہ السلام۔'' (1)

قرۃ العین حیدر کے آباؤ اجداد سید کمال الدین ترمذی اُن اولین صوفیائے اکرام میں سے تھے جو بارہویں صدی عیسوی میں ترکستان کے ایک مقام ترمذ سے جیحوں پار کر کے بلخ پہنچتے ہوئے غزنی کے راستے افغانستان سے نکل کر دریائے اٹک آئے۔ اس کے بعد پنجاب اور لاہور پہنچے اور اس طرح ہندوستان میں وارد ہوئے۔ (2)

ان کے لیے یہ سفر فرات سے جیحوں اور جیحوں سے جمنا، گنگا، گاگن اور گومتی کسی پُر خطر اور حیرت سے کم نہ تھے۔ جن راستوں پر چلتے ہوئے وہ دین اسلام کی تبلیغ کے لیے رواں دواں تھے اور یہ وہی راستے تھے جن کی عظمت اور شان وشوکت کے طفیل ہند میں اسلام پھیلا۔ جن کا تذکرہ قرۃ العین حیدر ''کارِ جہاں دراز ہے'' کی فصل اوّل میں ''فرات وجیحوں'' اور 'جیحوں سے جمنا'' کے عنوانات سے ان الفاظ میں کرتی ہیں۔

''فرات سے جیحوں، جیحوں سے جمنا اور گنگا اور گومتی اور گاگن تک
کے راستے کچھ کم پُر پیچ اور پُر خطر اور حیرت ناک تھے۔'' (3)

اقبال بھی انہی مقامات کے بے حد معترف ہیں اور اس کا اظہار اس شعر میں یوں کرتے ہیں۔

اسی کے فیض سے میری نگاہ ہے روشن   اسی کے فیض سے میرے سبو میں
ہے جیحوں (4)

سید کمال الدین جن کا شمار اپنے دور کے صوفیائے اکرام میں ہوتا تھا چند سال کیتھل کے مقام پر قیام پذیر ہوئے۔ جہاں اہل ہنود کے صنم خانے موجود تھے۔ یہیں پر انہوں نے بقول قرۃ العین حیدر خدا کا نام لے کر اسلام کی تبلیغ شروع کی۔ جس کا ذکر وہ علامہ اقبال کے اس مصرع ''مجھے ہے حکمِ اذاں لا اِلٰہ اِلا اللہ'' کے ساتھ کرتی ہے۔

''مقامی زبان سے ناواقف، راہ میں کچھ الفاظ پنجابی کے سیکھ
لیے تھے۔ ان سے کام چلایا۔۔۔۔ بمقام سیلہ گڑھ تالاب

ایکا نیر کے کنارے جھونپڑی ڈال کر ٹوٹی پھوٹی ہریانوی زبان
میں تبلیغ شروع کردی۔ مجھے ہے حکمِ اذاں'' (5)

سید کمال الدین ترمذی کچھ عرصہ کیتھل میں قیام کے بعد اپنے والد محترم سے ملنے کی غرض سے واپس ترکستان روانہ ہوئے۔ 1192ء میں اپنے اہل وعیال اور رفقاً کے ہمراہ دوبارہ ہند میں وارد ہوئے۔ ان کے نزدیک اس سفر کا مقصد صرف تبلیغِ دینِ اسلام کے سوا کچھ نہ تھا۔ راستے میں درۂ خیبر کے مقام پر سلطان شہاب الدین اور علاؤ الدین جہاں سوز کے بھتیجے کے لشکر جرار سے ملاقات ہوئی۔ اس ملاقات کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں بیان کرتی ہیں۔

''سلطان مع مقربین وسپہ سالار کے آن کر آپ سے ملاقاتی ہوا اور بولا کہ بے سروسامانی میں برائے تبلیغ دین مبین ہند جانا خالی از ملال نہیں۔ فرمایا کہ فقیر کو تائیدِ ایزدی کافی ہے۔ بعدازاں اپنے فرزند جرار سید ابراہیم کو سلطان کی فوج کے ہمراہ کیا۔ سلطان نے نشانِ اسلام مع خطاب ملک کے سید ابراہیم کو تفویض کیا اور سرہند پہنچ کر قلعہ ہانسی کی طرف متوجہ ہوئے۔ فتح حاصل کی۔ سید ابراہیم مع رفقا شہید ہوئے۔ مزار پر انوار اس نامدار کا قلعہ کے اندر موجود ہے۔ خانقاہ نشانچی کہلاتی ہے۔'' (6)

سلطان شہاب الدین نے فتح دہلی کے بعد سید کمال الدین ترمذی کو دہلی مدعو کیا اور قصبہ کیتھل میں دوبارہ قیام پذیر کرنے میں معاونت فرمائی۔ سید کمال الدین کی توجہ اور حسن اخلاق کے سبب ایک ہزار آدمی اسلام کی دولت سے مالامال ہوئے۔ (7) سلطان شہاب الدین نے اسلام کی تبلیغ کے لیے نہ صرف سید کمال الدین کی خدمات حاصل کیں بلکہ ان کے دورِ حکومت میں ایک نیک بزرگ اور عالم دین سید علی ہمدانیؒ جن کی تاریخ پیدائش 1314ء ہے ان کو بھی کشمیر میں تبلیغِ اسلام کے لیے مامور کیا۔ قرۃ العین حیدر

سید علی ہمدانیؒ کی کشمیر میں آمد کے متعلق علامہ اقبال کی تصنیف ''جاوید نامہ'' سے بطور سند ان الفاظ میں پیش کرتی ہیں۔

''1372ء میں بعہد سلطان شہاب الدین سید السادات امیر کبیر سید علی ہمدانیؒ کشمیر میں وارد ہوئے۔

؎ مرشد آں کشور مینو نظر   میر درویش و سلاطین رامشیر

(اقبال)'' (8)

قرۃ العین حیدر سید علی ہمدانیؒ کی کشمیر میں آمد اور ان کے ہمراہ ایرانی کاریگر اور ہنر مند جو ایران سے تشریف لائے ان کی آمد کے متعلق مزید سر طامس آرنلڈ کی تصنیف ''دی پریچنگ آف اسلام'' سے واضح حوالہ دے کر اپنی بات کا ٹھوس ثبوت ان الفاظ میں دیتی ہے۔

''امیر تیمور کے مظالم سے بچنے کے لیے۔۔۔ حضرت علی ہمدانیؒ اپنے ہمراہ سات سو سادات (سر طامس آرنلڈ نے ''دی پریچنگ آف اسلام'' میں یہی تعداد لکھی ہے) اور ایرانی ہنر مندوں، صناعوں، فنکاروں اور قالین بانوں کا ایک بڑا گروہ ہمراہ لے کر کشمیر تشریف لائے۔'' (9)

قرۃ العین حیدر سید علی ہمدانیؒ کے اس تاریخ ساز قافلہ کے متعلق تفصیلاً بتاتی ہے کہ یہ قافلہ بذریعہ ایران، افغانستان کشمیری دروں اور گھاٹیوں سے گزرتا ہوا کشمیر پہنچا۔ کشمیر کی وادی نعرۂ تکبیر سے ان ہی کی کاوشوں سے گونجی۔ قرۃ العین حیدر سید علی ہمدانیؒ کے اس قافلے اور ان کی عظمت کے متعلق علامہ اقبال کے اشعار سے ٹھوس ثبوت مہیا کرتے ہوئے تحریر کرتی ہیں۔

''اقبال جاوید نامہ میں فرماتے ہیں۔

سید السادات سالارِ عجم

دست او معمارِ تقدیرِ امم

داد علم و خطہ راں آں شاہ دریا آستین

صنعت وتہذیب ودین

آفریدآں مرد ایرانِ صغیر

با ہنر ہائے غریب و دلپذیر (10)

سلطان شہاب الدین کی کاوشوں اور اسلام دوستی کے سبب برصغیر اور بالخصوص کشمیر میں سادات خاندان نے اسلام پھیلانے میں نمایاں کارکردگی کا مظاہرہ کیا۔ سلطان شہاب الدین کی اس کارکردگی کو سلطان شمس الدین اور دیگر سلاطین نے برصغیر میں اسلام کی شمع روشن کی۔ علامہ اقبال اسی وجہ سے سلطان شہاب الدین کی عظمت کے زیادہ قائل نظر آتے ہیں جس کا تذکرہ قرۃ العین حیدر علامہ اقبال کے اس شعر کا حوالہ ان الفاظ کے ساتھ کرتی ہیں۔

> ''اس کی نسل میں سلطان سکندر اور سلطان زین العابدین جیسے بادشاہ پیدا ہوئے۔ کشمیر میں بیس (20) سلاطین نے حکومت کی۔ ان میں سے سلطان شہاب الدین اقبال کا ہیرو ہے۔
>
> ؎ خاک ما دیگر شہاب الدین نزاد'' (11)

سید کمال الدین کی اولاد نے برصغیر میں اشاعتِ اسلام کے لیے اہم کردار ادا کیا جن میں ان کے چند بیٹوں کے یہ نام ہیں۔

(i) حسام الدین۔ ان کی اولاد احمد آباد گجرات، فیض آباد اور کیتھل میں آباد ہے۔

(ii) ملک سید ابراہیم۔ یہ جنگ ہانسی میں پرتھوی راج کے خلاف لڑتے ہوئے شہید ہوئے۔

(iii) نصیر الدین۔ انہوں نے بنگال میں تبلیغ اسلام کا کام شروع کیا۔ ان کی دختری

اولاد میں سے میر قاسم نواب بنگال تھے۔

(iv) علیم الدین اوّل۔شہاب الدین غوری نے جب 1194ء میں قنوج فتح کیا تو علیم الدین دیگر صوفیا کے ہمراہ ان کے پاس گئے اور سلطان نے انہیں عہدہ جلیلہ پر فائز کیا۔ ان کی اولاد میں صوفی شہاب الدین قنوجی اور ان کی پانچویں پشت سے سید العارفین، علم الدین ثانی سرکارِ جونپور کے ہاں عہدہ پنج ہزاری پر تعینات رہے۔ سید علیم الدین ثانی کے پڑپوتے سید صدر الدین ایک مشہور عالم دین تھے۔ان کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں لکھتی ہیں۔

> ''پندرہویں صدی میں سکندر لودھی عہد احیاء العلوم کا دور تھا۔ سید علیم الدین ثانی کے پڑپوتے سید صدر الدین نامور عالم تھے۔ سلطان سکندر (جن کی کشمیر پر بھی حکومت رہی) کے دربار میں تخت شاہی کے دائیں جانب جگہ پاتے تھے۔ان کی اولاد میں سید عبدالغنی اکبر اعظم کے صدر الصدور اور صاحب نوبت ہوئے۔''(12)

سید جلال الدین جو سید کمال الدین ترمذی کی اولاد میں سے ہیں اور قرۃ العین حیدر کے جدِ امجد ہیں۔قرۃ العین حیدر خود ان کے متعلق یوں رقم طراز ہیں۔

> ''سید جلال الدین غازی، سید کمال الدین ترمذی کے صاحب زادے اس تذکرہ نویس (13) فقیر حقیر پُر تقصیر عاجزہ فدویہ کے مورثِ اعلیٰ ہیں۔ موصوف اس علاقے میں جا کر بسے جو بعد میں روہیل کھنڈ کہلایا۔سید جلال الدین کے اسلاف میں سید اشرف گنج بخش، سید احمد، سید محمد، سید محمود اور سید حسن عسکری

کا زمانہ پندرہویں صدی ہے۔ سید حسن عسکری کے
صاحب زادے سید ضیاء الدین سرکار سنبھل میں
چار ہزاری تھے۔ ٹھاٹھ کرتے ہوں گے۔'' (14)

قرۃ العین حیدر اپنے آباؤ اجداد کے متعلق مزید تفصیلاً بتاتی ہیں کہ ترکستان کے علاقہ ترمذ سے آمد کے بعد ہندوستان کے صوبہ یوپی کے ایک ضلع بجنور کے ایک گاؤں ہنڈر میں مستقل آباد ہو گئے۔ اس علاقہ میں مستقل سکونت کا سبب شاہان مغلیہ کی جانب سے وہ جاگیر تھی جو اُن کے خاندان کو عنایت ہوئی تھی۔ 1857ء کے انقلاب میں مغلوں کی مائل بہ زوال سلطنت کو بچانے کی خاطر یلدرم کے دادا نے انگریزوں کے خلاف جنگ جاری رکھی اور اس ہنگامے کے فرو ہو جانے کے بعد برطانوی استعمار کی مخالفت کے جرم میں انہیں سزائے موت سنائی گئی جو بعد میں معاف بھی ہو گئی اور ان کی جاگیر بھی ضبط کر لی گئی۔ قرۃ العین حیدر نے ''سفینۂ غمِ دل'' میں اس کا تفصیلی تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے۔

''میرے اس مشہور و معروف خاندان مشہور و معروف
پرکھ اصفہان اور مشہد کے رہنے والے تھے اور عراق
سے دستار فضیلت بندھوا کے شاہان صفوی و قاچار کے
دربار میں فتاویٰ پر دستخط کرتے تھے پھر انہیں شاہ
جہاں نے بلوا بھیجا اور رام گنگا کے کنارے انہیں
جاگیریں عطا کیں اور اب جبکہ وہ یہاں رہے انہوں
نے اپنی پوتر نسل کی برتری کو قائم رکھا اور عراق جا کر
اسی طرح اجتہاد کی پگڑیاں بندھواتے رہے۔ پھر مغلیہ
سلطنت کا زوال ہوا اور نواب شجاع الدولہ کا زمانہ آیا
اور حسب معمول اودھ اور روہیل کھنڈ کے سبزہ
زاروں میں گھوڑے دوڑاتے رہے۔ ان میں سے

> چند نے درجہ ولایت حاصل کیا اور پیر و مرشد کہلائے ،
> چند نے شمشیر زنی اور نیزہ بازی اور شہسواری میں نام
> پیدا کیا۔ بیشتر صاحب دیوان ہوئے۔ پھر انیسویں
> صدی آئی اور انگریز آیا۔'' (15)

قرۃ العین حیدر نے جیسا کہ بیان کیا ہے کہ ان کے آباؤ اجداد درجہ ولایت حاصل کرنے اور پیر و مرشد کہلانے کے لیے پورے برصغیر میں پھیل گئے اور اشاعتِ اسلام کی سعی و جستجو میں مشغول ہو گئے اور ہزار ہا غیر مسلم کو مشرف بہ اسلام کیا۔ یہ سادات خاندان کی سعی و محنت کا ثمر ہے کہ برصغیر میں لوگ مسلمان نظر آتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا ہے۔ سلطان شہاب الدین کے دور میں سید علی ہمدانیؒ تشریف لائے اور تیرہویں صدی کی ابتدا میں کشمیر پر شہمیری خاندان قابض رہے اور اس ترک النسل مسلم خاندان نے جو بانی شاہ میر بعد میں سلطان شمس الدین کے نام سے والئی کشمیر بنے۔ اس خاندان کے مشہور سلاطین شہاب الدین، قطب الدین اور سلطان سکندر بت شکن گزرے ہیں مگر پندرہویں صدی میں سب سے زیادہ شہرت سلطان زین العابدین المعروف بڈ شاہ نے حاصل کی۔ ان کے دور میں تبلیغ اسلام میں بڑی کامیابی ہوئی۔ ڈاکٹر جاوید اقبال اس کے متعلق بیان کرتے ہیں۔

> ''بڈ شاہ سے پہلے سلطان قطب الدین اور سلطان
> سکندر بت شکن کے عہد میں مسلمان رشیوں کے نام
> تاریخوں میں ملتے ہیں لیکن درحقیقت شیخ نورالدین
> ولی رشی، جنہوں نے سکندر بت شکن اور بڈ شاہ دونوں
> کا زمانہ دیکھا تھا، اس حلقے کے پیشوا اور سرخیل تھے۔
> صوفیہ کے اس سلسلہ سے کشمیر میں اشاعت و تبلیغ اسلام
> کو بڑی مدد ملی۔'' (16)

علامہ اقبال کے جدِ اعلیٰ بابا لول حج یا لولی حاجی قومیت سپرو (کشمیری پنڈت) تھے۔ جن کا تعلق کشمیری برہمنوں کے قدیم خاندان سے تھا اور ان کے آباؤ اجداد انہی سلاطین کے دور میں مندروں میں پوجا پاٹ کرتے تھے۔ آٹھویں صدی میں (725ء-756ء) تک للت وتیہ ہندوستان کے زبردست بادشاہوں میں سے تھے۔ اسی دور میں بنوامیہ کے آخری خلفائے ہشام، ولید ثانی مروان اور بغداد کے خلفائے بنوعباس سفاح اور منصور کا ہمعصر تھا۔ یہ وہی دور تھا جب فاتح عرب کشمیر پر حملے کے خلاف للت وتیہ نے اپنے ہمسائے ملک چین سے امداد طلب کی اور اپنی سلطنت کو وسعت دیتا گیا۔ اس نے مارتنڈ مندر تعمیر کروایا۔ جس کے اثرات آج رومن کھنڈرات کے روپ میں دکھائی دیتے ہیں۔ شاید انہی مندروں میں اقبال کے آباؤ اجداد پوجا پاٹ کرتے تھے۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر یوں اظہار کرتی ہیں۔

> ''مارتنڈ کے وشنوسور یہ مندر آفتاب (خدائے تخلیق وشنو کا ایک مظہر سمجھا جاتا تھا) کے ستون اور محرابیں رومن شریں طرز کی ہیں۔ بت تراشی، ہمعصر گپتا اسکول سے تعلق رکھتی ہے۔ دیواروں پر گنگا اور جمنا کی مورتیاں بھی موجود ہیں اور عین ممکن ہے اقبال کے لاتی ومناتی آباؤ ''گامتری منتر'' پڑھتے اس رفیع الشان مندر کی سیڑھیاں چڑھتے ہوں۔
>
> اے آفتاب! روح و روانِ جہاں ہے تو   شیرازہ بند اخترکون ومکاں ہے تو '' (17)

اقبال کے جدامجد بابا لول حج یا لولی حاجی نے اقبال کی پیدائش سے قبل تقریباً ساڑھے چار سو سال (پندرہویں صدی میں) اسلام قبول کیا۔ جن کے اصل نام کے متعلق کچھ معلوم نہیں ہے اور وہ اسی نام سے مشہور ہوئے۔ زراعت پیشہ سے منسلک تھے اور

زمینداره کرتے تھے مگر جب فقر اختیار کیا تو ان تمام باتوں سے کنارہ کش ہو گئے۔ ان کی قبر چرار شریف کے احاطہ مزار شیخ نورالدین ولی رشی کے اندر موجود ہے۔ جہاں ان کے مرشد بابا نصرالدین بھی دفن ہیں۔ (18) اس سلسلے میں ڈاکٹر جاوید اقبال ان الفاظ میں تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔

> ''اقبال کے جدِ اعلیٰ پندرہویں صدی میں مسلمان ہوئے یعنی اقبال کی پیدائش سے تقریباً ساڑھے چار سو سال قبل اور ظہیرالدین بابر کے ہندوستان میں ورود ہونے سے تقریباً ایک سو سال پہلے جب تختِ دہلی پر سادات یا اُن کے بعد سلطان بہلول لودھی کا قبضہ تھا۔'' (19)

اقبال نے اپنے آباؤ اجداد کے بارے میں کئی جگہ پر تذکرہ کیا ہے جن کا تعلق مادی اور دنیاوی آسودگی سے بڑھ کر اخلاقی اور روحانی مسرتوں کی تلاش میں رہے اور دنیا کی نسبت دین کے معاملات کو ترجیح دی۔ اقبال نے اپنے خاندان کے متعلق ''ضربِ کلیم'' میں اپنی نظم ''جاوید سے'' میں ان اشعار میں یوں ذکر کیا ہے۔

غارت گر دین ہے یہ زمانہ
ہے اس کی نہاد کافرانہ
جس گھر کا مگر چراغ ہے تو
ہے اس کا مذاق عارفانہ (20)

اقبال کے خاندان نے کب کشمیر سے سیالکوٹ ہجرت کی؟ اس کے متعلق کوئی واضح ثبوت نہیں ملتا۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ اٹھارویں صدی کے آخر میں یا انیسویں صدی کے شروع کے ابتدائی برسوں میں کشمیر سے ہجرت کی۔ کشمیر پر اس دور میں افغانوں اور سکھوں کے تسلط کی بنا پر غربت و افلاس، سکھوں کی سفاکی، خون ریزی اور ظلم و ستم کے

بادل چھائے ہوئے تھے۔ان سے نجات کے حصول کے سلسلہ میں بے شمار کشمیری گھرانے برصغیر کے مختلف شہروں میں ترکِ وطن کر کے آباد ہو گئے۔انہی کے ہمراہ اقبال کے آباؤ اجداد بھی برصغیر میں وارد ہوئے۔جس کے متعلق ڈاکٹر جاوید اقبال نے بھی یہی قیاس آرائی کی ہے۔

''اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اقبال کے بزرگ بھی انہی حالات کے پیشِ نظر عدمِ تحفظ کے عالم میں افغانوں کے آخری دور میں وطن سے ہجرت کر گئے اور سیالکوٹ پہنچ کر انہوں نے تجارت کو اپنا پیشہ بنایا۔''(21)

اقبال کے خاندان کے جدِ امجد بابا لول حج کی نامعلوم پشتوں کے بعد شیخ اکبر ایک نہایت بزرگ تھے۔ان کی دو یا تین پشتوں کے بعد جمال الدین (پردادا اقبال) اپنے چار بیٹوں عبدالرحمٰن، محمد رمضان، محمد رفیق (دادا اقبال) اور عبداللہ کے ہمراہ ترکِ وطن کرنے کا امکان معلوم ہوتا ہے۔بہر حال انیسویں صدی کے آغاز تک یہ افراد سیالکوٹ میں سکونت پذیر تھے۔فقیر سید وحید الدین اپنی تصنیف میں یوں بیان کرتے ہیں۔

''اُن میں علامہ اقبال کے دادا شیخ محمد رفیق اور اُن کے دو بھائی شیخ عبدالرحمٰن اور شیخ محمد رمضان تو سیالکوٹ میں رہتے تھے اور تیسرے بھائی شیخ عبداللہ موضع جیٹھی کے ہیں۔ان چاروں بھائیوں کی اولاد آج تک شہر سیالکوٹ اور موضع جیٹھی میں آباد ہے۔''

(22)

اقبال کے خاندان نے سیالکوٹ میں سکونت اختیار کرنے کے بعد فکرِ معاش کے ساتھ ساتھ علمی و ادبی سرگرمیوں میں بھی حصہ لیا۔اقبال کے دادا کے بھائی شیخ محمد رمضان

جو طبعاً صوفی منش بزرگ تھے انہوں نے فارسی زبان میں تصوف پر بھی چند کتب تحریر کیں۔ اقبال کے دادا کے بھائی شیخ عبداللہ کی اولاد ریاست حیدر آباد دکن میں نقل مکانی کر گئے اور زراعت پیشہ سے منسلک ہو گئے۔ اقبال کے دادا شیخ محمد رفیق نے سیالکوٹ میں بزازی کی دکان کھول لی۔ ان کے ہمراہ ان کے فرزند شیخ نور محمد (والد اقبال) کشمیری لوئیوں اور دھسوں کی فروخت کے کاروبار میں ان کا ہاتھ بٹاتے تھے۔ بعد ازاں اس کاروبار میں اضافہ کرتے ہوئے کلاہ اور ٹوپیاں سینے لگے جس سے شیخ نور محمد کا نام شیخ نتھو ٹوپیاں والا مشہور ہو گیا۔ انہوں نے اپنی دکان میں شاگرد اور ملازم بھی رکھے ہوئے تھے۔ سیالکوٹ میں سب سے پہلے انہوں نے سلائی مشین خریدی تھی۔ اسی بنا پر ان کا کاروبار بہت شہرت کا حامل ہو گیا البتہ شیخ نور محمد کے چھوٹے بھائی غلام محمد محکمہ انہار میں ملازم ہوئے اور ان کا انتقال روپڑی (ضلع انبالہ) میں ہوا اور شیخ محمد رفیق کا انتقال بھی یہیں ہوا۔

اقبال کے دادا شیخ محمد رفیق نے کاروبار کرنے کے ساتھ ساتھ ایک مکان بھی خریدا جہاں اقبال کے والد شیخ نور محمد اور ان کے بھائی شیخ غلام محمدؒ پیدا ہوئے اور یہیں ان کی شادیاں ہوئیں۔ اس مکان کے متعلق ڈاکٹر جاوید اقبال تحریر کرتے ہیں۔

> ''1861ء میں شیخ محمد رفیق نے موجودہ جدی مکان، جو بعد میں ''اقبال منزل'' کے نام سے موسوم ہوا، خرید کیا اور اُس میں اقامت پذیر ہوئے۔ تب یہ مکان یک منزلہ تھا۔۔۔۔ اور مکان کا دروازہ محلہ چوڑیگراں کی جانب تھا۔ انہی کوٹھڑیوں میں سے کسی ایک میں اقبال پیدا ہوئے۔'' (23)

شیخ نور محمد کی شادی امام بی (والدہ اقبال) سے موضع سمبڑیال ضلع سیالکوٹ کے ایک کشمیری گھرانے میں ہوئی۔ امام بی بی اگرچہ دنیاوی علم سے بے بہرہ تھیں مگر دینوی تعلیم سے آراستہ تھیں۔ وہ نہایت دانش مند تھیں اور انہیں محلے برادری میں عزت و احترام

سے دیکھا جاتا تھا۔ یہی حال شیخ نور محمد کا تھا۔ انہیں بھی تصوف سے گہرا لگاؤ تھا۔ وہ صوفیہ اور علماء کی مجالس میں بیٹھتے تھے اور یادِ الٰہی میں وقت گزارتے تھے۔ ان کے ہمعصر اکابرین انہیں ان پڑھ فلسفی کہا کرتے تھے اور تصوف کے مسائل کے مشکل مطالب کی تشریح کے لیے بعض لوگ رجوع کرتے تھے۔ وہ نہایت صلح پسند اور حلیم شخص تھے۔ وہ فقط اپنے کام سے سروکار رکھتے تھے۔ (24)

شیخ نور محمد اور امام بی بی کے ہاں کل سات بچے پیدا ہوئے۔ جن کی تفصیل ڈاکٹر جاوید اقبال ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔

> ''سب سے بڑے بیٹے شیخ عطا محمد 1859ء میں پیدا ہوئے۔ جب میاں جی کی عمر تیئس برس تھی۔ اُن کے بعد دو بیٹیاں فاطمہ بی اور طالع بی پیدا ہوئیں۔ اس دوران ایک لڑکا بھی ہوا جو چند ماہ بعد فوت ہو گیا۔ اقبال کی پیدائش کے وقت میاں جی کی عمر چالیس برس تھی۔ اُن کے بعد دو بیٹیاں کریم بی اور زینب بی پیدا ہوئیں۔'' (25)

شیخ نور محمد کے ہاں جمعہ 3 ذیعقد 1294ھ بمطابق 9 نومبر 1877ء کو اقبال پیدا ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر چالیس برس تھی اور یہ دور شیخ نور محمد کے لیے مالی لحاظ سے بڑا خوشحال تھا۔ اسی دور میں قرۃ العین حیدر کی والدہ نذر الزہرہ کے والد نذر الباقر (قرۃ العین کے نانا) کے والد میر مظہر علی (نذر الزہرہ کے دادا) سیالکوٹ میں تحصیل دار تھے۔ تحصیل دار اُس دور میں میونسپلٹی کا چیئرمین کے فرائض سرانجام دیتا تھا اور مجسٹریٹ درجہ اوّل کے فرائض بھی ادا کرتا تھا۔ سیالکوٹ کے حوالے سے قرۃ العین حیدر اپنے ننھیال خاندان کے متعلق ان الفاظ میں روشنی ڈالتی ہے۔

> ''سینما لیٹرن کے ذریعے 1875ء کے سیالکوٹ کا

ایک بہترین سین سیزیوں والا بائیسکوپ لیڈیز اور جنٹلمین کو دکھلاتے اور نکلوفون آلے کے ذریعے گم شدہ آوازیں سنواتے ہیں۔ سنیئے مسٹر ایس۔این۔بیکر (26) کے پردادا میر معصوم علی چکلہ دار اودھ کے بیٹے خان بہادر میر قائم علی سی آئی ای کو پنجاب گورنمنٹ کی طرف سے اجازت تھی کہ سارے صوبے میں بے شک جس جگہ چاہیں اپنا اجلاس کریں۔ جس وقت آپ نے بمقام گورداسپور 1874ء میں داعی اجل کو لبیک کہا فرزند اُن کے میر مظہر علی سیالکوٹ میں تحصیل دار تھے۔ (تحصیل دار اُس زمانے میں میونسپلٹی کا چیئر مین ہوتا تھا۔انکم ٹیکس لگاتا تھا اور مجسٹریٹ درجہ اول کا کام کرتا تھا)''۔(27)

اقبال کے والد چونکہ صوفی منش اور تصوف کی طرف مائل تھے۔ان کا زیادہ تر وقت اسلامی مدارس اور خانقاہوں کے علاوہ صوفیہ اور علماء کی مجالس میں گزرتا تھا۔جس وجہ سے ان کا حلقۂ احباب محدود تھا۔جن میں میر حسن اور میر مظہر علی شامل تھے۔اس طرح اقبال اور قرۃ العین حیدر کے خاندان کے مراسم کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔جس کے متعلق قرۃ العین حیدر واضح الفاظ میں بیان کرتے ہوئے ان کے تعلقات اور سیالکوٹ شہر کے متعلق آگاہ کرتی ہیں۔

''قدیم اسلامی مدارس اور خانقاہوں کا شہر اس گئے گزرے زمانے میں بھی مردم خیز تھا۔ شمس العلماً مولوی سید میر حسن اور ایک کشمیری نژاد صوفی منش

بزرگ شیخ نور محمد ایک چودھری صاحب جن کے آباء
سکھ سے مسلمان ہوئے تھے اور خواجہ غلام حاضر کے
بزرگ جو چائے خانے اور سرائے کے مالک تھے۔
میر صاحب کے حلقہ احباب میں شامل تھے۔'' (28)

قرۃ العین حیدر اقبال کے حوالے سے نہ صرف اپنے خاندان کے تعلقات کو بیان کرتی ہے بلکہ اقبال کے استاد محسن میر حسن کے ساتھ ایک جگہ اور تعلقات بیان کرتے ہوئے اس کے دیگر رشتہ داروں کے تعلقات کا ذکر بھی فخریہ انداز میں کرتی ہیں۔ اس سلسلہ میں میر حسن کے علاوہ ان کے حقیقی بھتیجا بھی اس خاندان کے گہرے دوست اور خیر خواہ تھے۔

''انعام اللہ سے کوئی خون کا رشتہ نہ تھا مگر اس گھرانے
پر جان نثار کرتے تھے۔ اُن کے حقیقی چچا شمس العلماء
پروفیسر میر حسن سیالکوٹی (علامہ اقبال کے استاد)
نذر بیگم، مصطفےٰ باقر، ثروت آراء کے دادا اور
میر افضل علی کے نانا میر مظہر علی کے گہرے دوست
تھے۔'' (29)

جس دور میں شیخ نور محمد دھسوں اور لوئیوں کے کاروبار میں اس قدر یکتا ہو چکے تھے اُسی دور میں سیالکوٹ کے ایک صاحب ڈپٹی وزیر علی بلگرامی نے ایک باغ سیالکوٹ میں لگوایا جو بعد ازاں ان کے نام سے مشہور ہوگیا۔ انہوں نے باغ میں ایک حوض بھی بنوایا جہاں ہندو اور مسلمان بسنت کے موقع پر مشترکہ میلا مناتے تھے۔ انہوں نے شیخ نور محمد کو اپنے ہاں سب سے پہلے پارچہ دوزی پر بھی ملازم رکھا اور ایک ''سنگر سینے'' سلائی مشین بھی منگوا کر دی۔ مگر والدہ اقبال شیخ نور محمد کی تنخواہ میں سے ایک حبہ بھی خرچ اس بنا پر نہ کرتی تھیں کہ ڈپٹی صاحب کی آمدنی کا زیادہ تر حصہ شرعاً ناجائز تھا۔ اسی وجہ سے شیخ نور محمد

نے کچھ مدت کے بعد یہ ملازمت ترک کر دی۔ (30)

قرۃ العین حیدر شیخ نور محمد کی پارچہ دوزی کے متعلق تحریر کرتے ہوئے اپنے خاندان کے ساتھ روابط کا اظہار ان الفاظ میں کرتی ہیں۔

''شیخ نور محمد میر مظہر علی کے ہاں بھی پارچہ دوزی کرتے تھے۔'' (31)

ڈپٹی وزیر علی کے ہاں ملازمت ترک کرنے کے بعد شیخ نور محمد نے برقعوں کی ٹوپیاں اور کلاہ سینے کے لیے ایک دکان کھولی اور یہ دھسے اور ٹوپیاں اس قدر پسند کی جاتی تھیں کہ ہاتھوں ہاتھ بک جاتیں اور اس سے انہیں اچھی خاصی آمدنی حاصل ہونا شروع ہوگئی۔ جس کے متعلق علامہ اقبال خود بیان کرتے ہیں۔

''اُس زمانے میں معمولی دھسوں کی قیمت دو روپے فی دھسہ سے زیادہ نہ تھی۔ والد ماجد نے کوئی دو چار سو دُھسے تیار کیے تو قدرت خدا کی ایسی ہوئی کہ سب کے سب اچھے داموں بک گئے۔ حالانکہ فی دھسہ آٹھ آنے سے زیادہ لاگت نہ آئی تھی۔ دو چار سو دھسے فروخت ہوگئے تو کافی روپیہ جمع ہوگیا۔ پس یہ ابتدا تھی ہمارے دن پھرنے کی۔'' (32)

قرۃ العین حیدر بھی شیخ نور محمد کے خیاط کے کاروبار کے متعلق بتاتی ہیں کہ ان کے سلے ہوئے کلے اور ٹوپیاں اس قدر پسند کیے جاتے تھے کہ ان کی والدہ (نذر الزہرہ) کو بھی اُن کے دادا میر مظہر علی بڑے شوق و ذوق سے پہناتے تھے۔

''سیالکوٹ میں مصطفائی بیگم (33) اور نذر الباقر کی لڑکی نذر زہرا بیگم 1892ء میں پیدا ہوئیں۔ میاں نذر الباقر فوجی کمسریٹ ایجنٹ فلائنگ آفریدی

بنے۔ جگہ جگہ اُڑتے پھرتے تھے۔ مصطفائی بیگم سیالکوٹ میں ساس سسر کے پاس رہتیں۔ میر مظہر علی اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر لاڈلی تین سالہ پوتی نذر زہرا کو شیخ نور محمد کا سیا ہوا سرخ ریشمی برقعہ اوڑھا گھوڑے پر اپنے سامنے بٹھلاتے اور صبح صبح ہوا خوری کے لیے ہوا ہو جاتے۔ ماہر شہسوار تھے لیکن اجل بھی گھوڑے پر آئی کہ سیالکوٹ سے ملتان تبادلہ ہوا۔ 1895ء کا ذکر ہے۔" (34)

شیخ نور محمد اپنے ہونہار اور لاڈلے لختِ جگر محمد اقبال کو دینوی تعلیمات دلانے کی خواہش رکھتے تھے۔ چونکہ شیخ نور محمد بڑے دین دار اور سیالکوٹ کے علماً وفضلاً سے دوستانہ مراسم رکھتے تھے اور معارف دین کی سوجھ بوجھ کے لیے بعض اوقات ان کا مولوی غلام حسین کے ہاں آنا جانا رہتا تھا۔ مولوی غلام حسین محلّہ شوالہ کی مسجد میں درس قرآن، فارسی اور عربی کی ابتدائی تعلیم دیتے تھے۔ اسی وجہ سے اقبال کے والدِ محترم انہیں ساڑھے چار سال کی عمر تک یہیں چھوڑ گئے اور اقبال نے اسی مسجد میں درس قرآن کی تعلیم حاصل کی۔ یہیں پر میر حسن کی نظر اقبال پر پڑی اور اقبال کے متعلق مولانا غلام حسین سے دریافت کیا یہ کس کا بچہ ہے؟ بعد ازاں شیخ نور محمد سے کہہ کر اسے اپنے مکتب میں کوچہ حسام الدین لے آئے۔ کوچہ حسام الدین میر حسن کے چچازاد بھائی، میر حسام الدین کے نام سے منسوب تھا۔ مولوی میر حسن نے اسی مکتب میں اردو، عربی اور فارسی ادب کی تعلیم دینا شروع کی۔ اقبال نے میر حسن کی محبت وشفقت کے زیر سایہ سکاچ مشن ہائی سکول اور کالج میں داخلہ لیا اور ان کے استاد محترم نے ان میں علوم اسلامیہ وقدیمیہ کے لیے بے پناہ تشنگی پیدا کر دی۔ اقبال نے میر حسن کے اس احسان اور فیض کا تذکرہ بڑے فخریہ انداز میں کیا ہے۔

پلے جو اس کے دامن میں وہی کچھ بن کے نکلے ہیں (35)	مجھے اقبال اس سید گھرانے سے فیض پہنچا ہے

قرۃ العین حیدر نے اسکاچ مشن ہائی سکول سیالکوٹ کے مولوی میر حسن کے فیض عام اور اقبال کی رفاقتوں کو اپنے خاندان کے لیے باعثِ فخر اور مسرت محسوس کیا ہے کہ ایسے اساتذہ اور ادارے میں جہاں ان کے نانا اور اس کے دونوں بھائی اقبال کے ہمراہ زیورِ تعلیم سے آراستہ ہوئے تھے اس کا تذکرہ واضح الفاظ میں کیا ہے۔

> ''شیخ نور محمد کا فرزند محمد اقبال میر صاحب کے فرزندِ اصغر میر ظہور حسنین کا ہم عمر تھا۔ میر صاحب کے تینوں لڑکے فیض العسکری، نذر الباقر اور ظہور حسنین مع اقبال بستے اٹھائے روز صبح اسکاچ مشن اسکول کا رُخ کرتے اور پادریوں سے انگریزی اور میر حسن سے عربی فارسی پڑھتے۔'' (36)

اقبال نے اسکاچ مشن ہائی اسکول (جو بعد ازاں انٹر کالج بھی بن گیا) سے 1891ء میں پہلا پبلک امتحان جو پنجاب یونیورسٹی کے تابع ہوا تھا، اسے پاس کیا اور 1893ء میں میٹرک کا امتحان گجرات کے ایک امتحانی مرکز میں دے کر پاس کیا اور ثانوی تعلیم کا مرحلہ طے کر کے سکاچ مشن کالج میں داخل ہوئے۔ 1895ء میں انٹرمیڈیٹ پاس کیا۔ اقبال نے سکول و کالج کے امتحانات میں اعلیٰ کارکردگی دکھائی جس بناء پر انہیں وظائف بھی ملے۔ عربی سے انہیں خاص شغف تھا۔ انٹر پاس کرنے کے بعد اقبال گورنمنٹ کالج، لاہور میں داخل ہوئے۔ (37)

قرۃ العین حیدر اقبال کی تعلیم و تربیت کے تذکرہ کے ساتھ ساتھ اپنے ننھیال کے افراد کی تعلیم و تربیت کا بھی ذکر کرتی ہیں کہ اقبال بڑے ذہین تھے مزید تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے سیالکوٹ سے لاہور تشریف لائے مگر ان کے نانا اور ان کے بھائیوں

میں کوئی بھی مڈل، انٹرنس یا دینی علوم سے آگے نہ بڑھ سکے۔ جس کی وضاحت وہ ان الفاظ میں کرتی ہیں۔

> ''میر فیض العسکری (ولادت 1858ء) سادات لانکڑی کے پہلے نوجوان تھے۔ جنہوں نے انٹرنس پاس کیا۔ بعدازاں تحصیل دار لگ گئے۔ میر نذر الباقر نے آٹھویں کلاس سے اسکول چھوڑ کر سیالکوٹ چھاؤنی میں سپلائی ایجنٹ کا کام شروع کر دیا۔ 1892ء میں میر ظہور حسنین انٹرنس کے بعد مدرسۃ العلوم روانہ کیے گئے۔ شیخ محمد اقبال اسکاچ مشن کالج سیالکوٹ سے ایف۔اے کر کے لاہور آگئے۔ اس کے بعد پڑھتے ہی چلے گئے۔ بے حد پڑھا۔'' (38)

اقبال کے متعلق جیسا کہ قرۃ العین حیدر بتاتی ہیں کہ انہوں نے اپنی تعلیم کی طرف بھرپور توجہ دی اور حصول تعلیم کو اپنی زندگی کا اولین منشور قرار دیا۔ لہٰذا اقبال نے ستمبر 1895ء میں گورنمنٹ کالج لاہور میں بی۔اے کے لیے داخلہ لیا اور انگریزی، فلسفہ اور عربی کے مضامین پڑھے اور 1897ء میں امتیازی نمبروں سے بی۔اے پاس کر کے دو امتیازی تمغے بھی حاصل کیے۔ (39) اس دور میں فلسفہ کے اساتذہ پروفیسر اوشر اور اسٹنٹ پروفیسر جیارام تھے۔ اسی سال اقبال نے ایم۔اے فلسفہ کی جماعت میں داخلہ لیا اور اسی دوران گورنمنٹ کالج لاہور میں واقع لاء سکول میں P.E.L کا امتحان دسمبر 1898ء دیا۔ مگر اصولِ قانون کے پرچے میں ناکامی ہوئی۔ 1899ء میں ایم۔اے فلسفہ کا امتحان دے کر تھرڈ ڈویژن میں کامیابی حاصل کی۔ ایم۔اے فلسفہ میں اقبال اکیلے امیدوار تھے۔ جس بنأ پر انہوں نے نقرئی تمغہ بھی حاصل کیا۔ (40) یہ

کامیابی اقبال نے پروفیسر تھامس آرنلڈ جیسی عظیم شخصیت کی رہنمائی میں حاصل کی۔ جن کا تبادلہ 11 فروری 1898ء میں علی گڑھ سے گورنمنٹ کالج لاہور میں ہوا۔

قرۃ العین حیدر بھی سر طامس آرنلڈ کی عظمت اور قابلیت کی معتقد ہیں کیونکہ وہ ان کے والد محترم سید سجاد حیدر یلدرم کے بھی استاد تھے۔ لہٰذا قرۃ العین حیدر تھامس آرنلڈ کے تبادلہ اور اقبال کے معلم بننے کے متعلق ان الفاظ میں آگاہ کرتی ہیں۔

''1898ء میں سر طامس آرنلڈ لاہور چلے گئے۔
جہاں وہ اقبال کے استاد بنے۔'' (41)

جب انگریز کا زمانہ آیا اور 1857ء کے انقلاب میں قرۃ العین حیدر کے پردادا میر احمد علی نے انگریزوں کے خلاف اعلان جہاد کیا تو ان کی جاگیریں ضبط ہوگئیں اور ان کے خاندان پر بھی زوال کا دور آیا جس بناء پر نئی نسل کو انگریزی پڑھنا اور سرکاری ملازمتیں کرنا پڑیں۔ اس نئی نسل میں انگریزی پڑھنے اور سرکاری ملازمت کرنے والے قرۃ العین حیدر کے دادا سید جلال الدین اور ان کے چھوٹے بھائی ڈاکٹر کرار حیدر تھے۔ جن کے متعلق وہ اپنے مضمون ''سجاد حیدر یلدرم'' میں رقم طراز ہیں۔

''یلدرم کے باپ خان بہادر سید جلال الدین حیدر
شہر بنارس کے حاکم تھے۔ ان کے چھوٹے بھائی یعنی
یلدرم کے چچا خان بہادر ڈاکٹر کرار حیدر یوپی میں
سول سرجن تھے اور انیسویں صدی کے آخر میں صوبے
کے مشہور ڈاکٹروں میں ان کا شمار کیا جاتا تھا۔''
(42)

قرۃ العین حیدر کے دادا سید جلال الدین حیدر اپنے فیوڈل پس منظر اور خود اپنے وسیع اختیارات اور اقتدار کے باوجود نرم مزاج اور شفقت کرنے والے فرد تھے اور اپنی اولاد پر بھرپور توجہ دینے والے شخص تھے۔ انہوں نے سرسید کے مدرسۃ العلوم میں اپنی

اولاد کو داخل کروایا تا کہ جدید علوم سے واقفیت حاصل کرسکیں۔اس کے متعلق قرۃ العین حیدر بیان کرتی ہیں۔

> ''نئی اپر مڈل کلاس کے رکن خان بہادر سید جلال الدین حیدر نے بھی اپنے چاروں بیٹوں کو جنہیں وہ اپنے چار گاؤں کہتے تھے مدرسۃ العلوم میں بھیجا۔''(43)

قرۃ العین حیدر کے والد سید سجاد حیدر یلدرم بمقام قصبہ کانڈیرضلع جھانسی میں 1880ء میں پیدا ہوئے اور ابتدائی تعلیم بنارس میں حاصل کی جہاں ان کے والد بسلسلہ ملازمت ٹھہرے ہوئے تھے (44)۔سکول کی تعلیم کے بعد یلدرم اوران کے بھائی ایم۔اے۔او کالج میں اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے بھیج دیئے گئے۔

> ''سجاد حیدر (پیدائش 1880ء)
> 21 نومبر 1892ء کو نویں کلاس میں داخل ہوئے۔
> نصیرالدین حیدر دوسال چھوٹے
> بھائی 14 دسمبر 1896ء کو نویں کلاس میں اور سب
> سے چھوٹے وحیدالدین حیدراسی روز پانچویں کلاس
> میں شامل کیے گئے۔''(45)

یلدرم نے تعلیم میں گہری دلچسپی لی مگر وہ حساب میں بے حد کمزور تھے۔ان کے مہربان استاد محترم میر ولایت حسین جو ایم۔اے۔او کالجیٹ سکول کے سیکنڈ ہیڈ ماسٹر کے علاوہ بورڈنگ ہاؤس کی نگرانی بھی کرتے تھے انہوں نے یلدرم کو بڑی جانفشانی اورلگن سے ریاضی سکول وقت کے بعد پڑھاتے تھے۔انٹرمیڈیٹ کے دیگر مضامین میں ان کی اوّل پوزیشن آئی مگر ریاضی میں پھر بھی فیل ہوگئے۔جس وجہ سے ان کا ایک قیمتی تعلیمی سال بھی ضائع ہوگیا۔حتیٰ کہ سجاد کے دیگر احباب کھیل کود اور آوارہ گردی مین اپنا قیمتی وقت ضائع کرتے تھے جبکہ یلدرم ایک کتابی کیڑے کی مانند پڑھائی میں دلچسپی رکھتے تھے۔

قرۃ العین حیدر نے یلدرم کے احباب کا تذکرہ کرتے ہوئے ان کی پڑھائی کی صورت حال ان الفاظ میں بیان کی ہے۔

''سجاد حیدر، نصیر الدین، خواجہ غلام الثقلین، شوکت علی، محمد علی، سردار محمد حیات، مشتاق احمد زاہدی، سید رضا علی، سید ظہور حسنین سب کے سب سید محمود کورٹ میں مقیم ایک زبردست لونڈھار پارٹی کے اراکین بنے۔۔۔ سید ظہور حسنین مراد آباد کے دقیانوسی شیعہ محلے سادات لانگڑی کے ایک ہونہار نوجوان تھے جو علی گڑھ کے نامور کھلنڈرے اور فٹ بال کے کپتان بنے۔ سید سجاد حیدر کھیل کود سے بے نیاز کتابوں کے رسیا، دونوں کے فرشتوں کو علم نہ تھا کہ ایک روز میر ظہور حسنین موخر الذکر کے چچیا سسر بنیں گے۔۔۔ اس ماحول میں سجاد کتاب کے کیڑے تھے۔ ادبی ذوق رکھنے والے طلباء کی موجودگی روا رکھی جاتی تھی مگر قابل تحسین نہ سمجھے جاتے تھے۔''
(46)

قرۃ العین حیدر کے نانا کے بھائی میر ظہور حسنین جو یلدرم کے چچا سسر تھے لیکن ایک وقت تھا جب علی گڑھ میں کھیلنے کودنے کے ساتھ ساتھ زیورِ تعلیم سے آراستہ ہو رہے تھے لیکن وقت ایک سا نہیں رہتا۔ اس میں شب و روز کا ایک سلسلہ جاری ہے۔ یلدرم کے دوست، چچا سسر میر ظہور حسنین حصولِ تعلیم کے بعد محکمہ پولیس میں تعینات ہو گئے۔ مگر مئی 1912ء میں شدید بیمار ہو گئے تب ان کی عمر انتالیس برس تھی۔ اس عالم میں بسترِ مرگ پر لیٹے لیٹے فکرِ فردا اور یادِ ماضی میں گم پڑے رہتے اور اپنے پرانے دوست

احباب کے متعلق سوچتے رہتے کہ جب وہ اکٹھے پڑھا اور کھیلا کرتے تھے۔ اُنہیں محمد علی جوہر، مولانا شوکت علی، دونوں بھائی اور بالخصوص علامہ اقبال شدت سے یاد آتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر اپنے نانا کے بھائی میر ظہور حسنین کی یادوں کا تذکرہ ان الفاظ میں کرتے ہوئے ان کی دوستی کو منظر عام پر لاتے ہوئے علامہ اقبال کے ساتھ منسوب کرتی ہیں۔

> ''پلنگ کے سرہانے میز پر دواؤں کی شیشیاں، کتابیں، کامریڈ کے پرچے، لڑکے جو ایک ساتھ کھیل کود کر بڑے ہوئے۔ اچانک ان کے راستے دنیا میں مختلف ہو جاتے ہیں۔ وہ سیالکوٹ والا ہم مکتب لنگوٹیا یار کشمیری نژاد پنجابی لڑکا اقبال آج زمین و آسمان کے قلابے ملا رہا ہے۔ سُن سُن کر جی خوش ہوتا ہے۔ علی گڑھ کے ہم مکتب دونوں رام پوریئے بھائی لیڈری پر اتر آئے۔'' (47)

یلدرم ادبی ذوق اور علمی جستجو کے سبب کالج میں ایک خاص مقام رکھتے تھے۔ علی گڑھ کالج ان دنوں آکسفورڈ یونیورسٹی کی مثال رکھتا تھا۔ کالج کے پرنسپل تھوڈور بیک تھے۔ آرنلڈ نکلسن انگریزی پڑھاتے تھے۔ مولوی عباس حسین عربی اور مولانا شبلی نعمانی فارسی پڑھاتے تھے۔ یلدرم کو فارسی سے بھی گہری رغبت تھی۔ یلدرم پڑھائی کے علاوہ سماجی کارکن بھی تھے۔ لہٰذا آرنلڈ سے یلدرم کے مراسم بھی اقبال کی مانند گہرے تھے۔ یلدرم پر بھی آرنلڈ کی محبت و شفقت کے گہرے اثرات تھے۔ یہ دونوں عظیم شخصیات ایک ہی استاد کے شاگرد بنے اور ادبی دنیا میں نام روشن کیا اور پروفیسر آرنلڈ کی خصوصی نگاہ اور دست شفقت سے ان کی خوابیدہ صلاحیتیں اجاگر ہوئیں۔ جس بنا پر قرۃ العین حیدر آرنلڈ کے حوالے سے اقبال اور یلدرم کا ایک روحانی رشتہ قائم کرتے ہوئے گہرے روابط قائم کرتی ہیں۔

''بقول پروفیسر آرنلڈ سجاد حیدر کا شمار کالج کے ہونہار
ترین طلباء میں تھا اور اپنی قابلیت کی وجہ سے معاصرین
میں ممتاز تھے۔ سجاد حیدر ''انجمن اخوان الصفا'' کے
ممبر بھی تھے جو پروفیسر آرنلڈ نے قائم کی تھی۔ پروفیسر
صاحب موصوف عربی عبا پہن کر کالج کے جلسوں میں
شرکت کرتے تھے۔ 1898ء میں سر طامس آرنلڈ
لاہور چلے گئے۔ جہاں وہ اقبال کے استاد بنے۔''

(48)

سجاد حیدر علمی و ادبی سرگرمیوں کو آگے بڑھاتے رہے اور اپنی زندگی کو حرکت و عمل کی طرف گامزن رکھا وہ ایک علمی و ادبی گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ اسی بنأ پر مزید تعلیم حاصل کرنا ان کے منشورِ حیات میں شامل تھا۔ سجاد کے دیگر تمام احباب تعلیمی لحاظ سے آگے بڑھ رہے تھے۔ اسی دور میں اسکول کے سینئر طلباء یونین کلب کے رکن تھے۔ ان کے استاد میر ولایت علی ان کی حوصلہ افزائی کر کے مباحثوں میں شرکت کے لیے اکساتے رہتے تھے۔ جس کے زیر اثر راجہ مہندر پرتاب سنگھ، محمد علی اور سجاد حیدر یلدرم اس سوسائٹی میں بڑھ چڑھ کر تقریریں کرتے تھے۔ آخر کار وہ ملک کے مایہ ناز مقرر بن گئے اور یلدرم ساتھ ساتھ بی۔ اے میں بھی پڑھ رہے تھے۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں بتاتی ہیں۔

''سجاد حیدر نے 1901ء میں بی۔ اے پاس کیا۔
امتحان الہ آباد میں جا کر دیا جاتا تھا۔ الہ آباد طاعون
کی وبا پھیلی۔ امتحان کا سنٹر لکھنؤ منتقل کیا گیا۔''

(49)

قرۃ العین حیدر حرکت و عمل کے یہی اصول زیادہ تر اقبال کی مانند اپنے باپ

میں دیکھتی ہے اور آگے بڑھنے کی خواہش اور جذبات کو فروغ دیتی ہے۔ وہ اپنے باپ کی تعلیمی جستجو کے دور کے متعلق بتاتے ہوئے بیان کرتی ہیں کہ یہ وہی دور تھا جب اقبال نے ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنری کا امتحان دیا۔ بے شک جس میں وہ ناکام رہے۔ قرۃ العین حیدر یہاں دونوں کی جستجو اور کاوشوں اور ایک ہی دور کی مماثلت بیان کرتے ہوئے نظر آتی ہیں۔ بہر حال وہ اقبال کے اس امتحان کے متعلق ان الفاظ میں ذکر کرتی ہیں۔

''اقبال نے 1901ء میں ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنری کا امتحان دیا تھا۔'' (50)

سجاد حیدر یلدرم اپنے دور کے بہترین مقرر تھے۔ انہیں تقریر کرنے کا شوق اسکول دور ہی سے تھا۔ اخبار بینی ان کا پسندیدہ مشغلہ تھا۔ کالج کی پسندیدہ شخصیت کی بنا پر یونین کے تمام اعزازی عہدے بھی ان کے پاس رہے۔ وہ پہلے سیلیکٹ کمیٹی کے رکن رہے۔ بعد ازاں لائبریرین، سیکریٹری، تمام تقریری مقابلہ میں حصہ لے کر انعامات حاصل کرتے تھے۔ انہی مشاغل کی بنا پر یلدرم میں ادیبانہ خصائل ایف۔ اے سے قبل ہی پیدا ہوگئے۔ قرۃ العین حیدر جس کے متعلق یوں ذکر کرتی ہیں۔

''مضمون نگاری ایف۔ اے سے بھی قبل شروع کی۔ انگریزی انشاء پردازی میں بھی سجاد بی۔ اے کرنے سے پہلے ہی اپنے ہمعصروں میں ممتاز سمجھے جاتے تھے۔ کالج کے طلباء اس زمانے میں انگریزی اچھی ہونے کا معیار یہ سمجھتے تھے کہ ''پانیر'' رسالہ میں مضمون چھپ جائے۔۔۔۔ سب سے پہلے سجاد کا ہی ایک مضمون شائع ہوا۔ اُن کے بعد جن صاحب کا مضمون شائع ہوا وہ محمد علی (جوہر) تھے۔ جو اُن کے کلاس فیلو تھے۔'' (51)

مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یلدرم کو زمانہ طالب علمی میں ہی مضمون نگاری کا یہ شوق بڑے بزرگ رہنما ادبا کی سرپرستی میں پروان چڑھا اور اسی شوق میں انہوں نے سرسید کے بے حد مخلص اور روشن خیال دوست نواب حاجی اسمٰعیل خان سے ترکی پڑھتے اور اس کے نعم البدل یلدرم اُنہیں انگریزی پڑھاتے تھے۔ یلدرم حاجی صاحب کے سیکریٹری بھی بن گئے۔ نواب حاجی اسمٰعیل خاں نے انہی دنوں علی گڑھ سے ''معارف'' ایک رسالہ جاری کیا جس میں بہت اعلیٰ قسم کے مضامین شائع ہوتے تھے۔ یلدرم نے بھی اس میں چند طبع زاد افسانے بھی تحریر کیے۔ یلدرم اس رسالے کے اسسٹنٹ ایڈیٹر اور مولوی وحیدالدین سلیم ایڈیٹر مقرر ہوئے۔ یلدرم اُس دور میں ایف۔اے کے طالب علم تھے(52)۔قرۃ العین حیدر یلدرم کی ادبی زندگی کے آغاز کے متعلق ان الفاظ میں تحریر کرتی ہیں۔

> ''سجاد حیدر ''معارف'' میں خود بھی مضمون لکھتے تھے اور انگریزی رسالوں کے اعلیٰ مضامین کا ترجمہ بھی کرتے تھے۔ 1896ء سے 1899ء تک ''معارف'' میں سجاد حیدر نے چند طبع زاد افسانے لکھے۔''(53)

یلدرم کی ''معارف'' میں درج ذیل نگارشات اور تراجم کی فہرست جو اس وقت تک میسر ہوئی ہے۔ان کے متعلق ڈاکٹر ثریا حسین اس طرح تفصیل بیان کرتی ہے۔

> ''ناول نویسی (مقالہ) معارف اکتوبر 1898 (ii) مسئلہ ازدواج پر تعلیم یافتہ نوجوانوں کے خیالات از سجاد حیدر آنریری سیکریٹری ایس۔یو کلب، معارف یکم مئی 1899ء (iii) مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ، معارف اگست 1900ء (iv) نشے کی پہلی ترنگ

(افسانہ ازمفاخرب) معارف اکتوبر 1900ء
(v) انگریزی لٹریچر اور ہندوستانی مسلمان، معارف
ستمبر 1900ء (vi) مرقع سرکیشیا (ناول از احمد
مدحت) معارف، دسمبر تا جنوری 1901ء (vii)
جواب (افسانہ از خلیل رشیدی) معارف جولائی
1901ء۔''(54)

اقبال نے بھی زمانۂ طالب علمی میں ہی شعر و شاعری میں دلچسپی لی اور اپنا کلام مرزا داغ دہلوی کو اصلاح کے لیے بھیجتے تھے۔ بقول شیخ عبدالقادر۔

''اقبال ابھی اسکول ہی میں پڑھتے تھے کہ کلام موزوں زبان سے نکلنے لگا۔ پنجاب میں اردو کا رواج اس قدر ہو گیا تھا کہ ہر شہر میں زباندانی اور شعر و شاعری کا چرچا کم و بیش موجود تھا۔ سیالکوٹ میں بھی شیخ محمد اقبال کی طالب علمی کے دنوں میں ایک چھوٹا سا مشاعرہ ہوتا تھا۔ اُس کے لیے اقبال نے بھی کبھی غزل لکھنی شروع کر دی۔ شعرائے اُردو میں اُن دنوں نواب مرزا خاں صاحب داغ دہلوی کا بہت شہرہ تھا اور نظام دکن کے استاد ہونے سے اُن کی شہرت اور بڑھ گئی تھی لوگ جو اُن کے پاس جا نہیں سکتے تھے۔ خط و کتابت کے ذریعہ دور ہی سے اُن سے شاگردی کی نسبت پیدا کرتے تھے۔۔۔ شیخ محمد اقبال نے بھی انہیں خط لکھا اور چند غزلیں اصلاح کے لیے بھیجیں۔''(55)

اقبال نے ایف۔اے کے سال اوّل ہی میں داغ کی شاگردی اختیار کی اور اصلاح کا سلسلہ دیر تک چلتا رہا۔حتیٰ کہ گورنمنٹ کالج لاہور سے 28 فروری 1899ء کو ایک مراسلہ احسن ماروی کے نام تحریر کیا جس میں بھی داغ کی شاگردی کے واضح ثبوت ملتے ہیں۔

''اگر آپ کے پاس استاذی حضرت مرزا داغ کی تصویر ہوتو ارسال فرمایئے گا۔۔۔۔۔ میں نے تمام دُنیا کے بڑے بڑے شاعروں کے فوٹو جمع کرنے شروع کیے ہیں۔۔۔۔۔ غالباً کسی نہ کسی استاد بھائی کے پاس تو حضرت کا فوٹو ضرور ہوگا۔'' (56)

اقبال داغ سے اپنی والہانہ عقیدت اور اس کی شاعرانہ عظمت کے معترف رہے اور داغ کے تعلق کو اپنے ساتھ اس انداز میں پیش کرتے ہیں جیسے غالب اور میر مہدی مجروح کے بحیثیت استاد اور شاگرد کے تعلقات تھے۔اقبال اس کا اظہار داغ کی وفات پر ''بانگ درا'' کی ایک نظم ''داغ'' میں ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

عظمتِ غالب ہے، اک مدت سے پیوندِ زمین
مہدی مجروح ہے شہرِ خموشاں کا مکیں
چل بسا داغ آہ ، میت اس کی زیب دوش ہے
آخری شاعر جہاں آباد کا خاموش ہے (57)

یلدرم ایک ادیب ہونے کے ساتھ ساتھ شاعر بھی تھے اور شاعرانہ مزاج رکھتے تھے مگر انہوں نے اپنا مجموعہ کلام شائع نہ کروایا۔ان کی چھوٹی موٹی نظمیں مختلف ادبی رسائل کی زینت بنتی رہیں۔درحقیقت یلدرم عام طور پر شعر نہ کہتے تھے بلکہ جب کوئی خاص واقعہ یا موقع ہوتا تو کلام موزوں ان کی زبان سے رواں ہو جاتا تھا۔یلدرم کی شاعری کے متعلق ان کے دوست پرنسپل مشتاق احمد زاہدی ان الفاظ میں رقم کرتے ہیں۔

''سید سجاد حیدر صاحب اس معنی میں شاعر نہیں تھے کہ وہ بڑے بڑے شاعروں میں دادِ سخن حاصل کرتے اور صاحب دیوان ہوتے لیکن اس معنی میں شاعر ضرور تھے کہ شعر کہتے تھے اور اچھا شعر کہتے تھے۔ ان کا توسن طبع جس طرح نثر میں شوخ وطراز تھا۔ اسی طرح نظم میں بھی ہوا میں باتیں کرتے تھے۔'' (58)

یلدرم خود بھی شعر وشاعری کو اس قدر اہمیت نہیں دیتے تھے۔ شعر وشاعری کرتے اور عام کاغذات پر تحریر کر کے پھینک دیتے تھے۔ قرۃ العین حیدر یلدرم کی شاعری کے متعلق ان الفاظ میں بتاتی ہیں۔

''یلدرم خود اپنی شاعری کو قابل اعتنا نہیں سمجھتے تھے۔۔۔۔ سجاد میاں پنسل سے لفافوں کی پشت پر ادھر اُدھر کے کاغذوں پر شعر لکھ کر بے پروائی سے پھینک دیتے ہیں۔'' (59)

یلدرم بھی اقبال کی مانند داغ کے معتقد تھے اور اُن کی شاعرانہ عظمت اور شاعری کے دلدادہ تھے۔ یلدرم نے بھی داغ کی وفات پر ایک مرتبہ اقبال کی طرح تحریر کیا گو یلدرم اس وقت بغداد میں تھے۔ یہ مرثیہ مخزن میں شائع ہوا۔ یلدرم نے اس مرثیہ میں داغ کی عظمت کو سراہتے ہوئے داغ کی وفات کے ساتھ ہی ہندوستان میں شاعری کو خیر باد کہا ہے کہ تیرے جانے کے بعد شاعری پہ دورِ زوال آ گیا ہے۔

تیرا بھی، اے شاعری دور تھا آخری آج تو
رخصت ہوئی، ہند کو کر کے سلام

داغ نہیں دہر میں، دل ہے ہر کے داغ داغ شعر کا
ویران ہے گھر، نظم کا گل ہے چراغ (60) یلدرم کے اس مرثیے

کے اس مصرع ''داغ نہیں دہر میں، دل ہے ہر اک داغ داغ'' سے اقبال کے الم وحزن کی طرف واضح اشارہ ملتا ہے۔ 1905ء میں جب داغ کی وفات ہوئی تو یلدرم نے یہ مرثیہ تحریر کیا تو اس وقت اقبال شاعری کے افق پر چھا چکے تھے اور یلدرم کو اقبال کے حوالے سے بھی داغ کی اہمیت کا علم تھا۔

اقبال تحریک علی گڑھ کے حوالے سے سرسید احمد خان کے معتقد تھے۔ علی گڑھ تحریک اور سرسید کی اہمیت کے متعلق اقبال کو میر حسن کی وساطت سے احساس ہو چکا تھا۔ اسی وساطت سے اقبال کی ملاقات سرسید کے پوتے راس مسعود سے ہوئی جو بعد ازاں گہرے دوست بن گئے اور ایک دوسرے سے والہانہ عقیدت رکھتے تھے۔ جب اقبال 1898ء میں تعطیلات گزارنے سیالکوٹ گئے ہوئے تھے کہ میر حسن کو سرسید کی وفات کا تار ملا تو وہ اس وقت اسکول میں جا رہے تھے۔ راستے میں اقبال سے ملاقات ہوئی تو انہوں نے اقبال کو سرسید کی وفات کی خبر سنائی اور فرمایا کہ سرسید کی مادہ تاریخ نکال دیں۔ اقبال نے سرسید کی وفات کا مادہ تاریخ نکالا۔ سکول سے واپسی پر اقبال کی میر حسن سے ملاقات ہوئی تو اقبال نے بتایا کہ میں نے مادہ تاریخ نکال لیا ہے تو میر حسن بے حد خوش ہوئے اور بتایا کہ میں نے بھی مادہ تاریخ نکالا ہے۔ (61)

اقبال نے سرسید احمد خاں سے متاثر ہو کر ''بانگ درا'' میں ایک نظم ''سید کی لوح تربت'' میں اس کی نمایاں کارکردگی کو سراہتے ہوئے اعتراف کیا ہے۔

پاک رکھ اپنی زبان، تلمیذ رحمانی ہے تو ہو نہ جائے دیکھنا تیری صدا بے آبرو

سونے والوں کو جگا دے شعر کے اعجاز سے

خرمن باطل جلا دے شعلہ آواز سے (62)

یلدرم تحریک علی گڑھ کے پروردہ ہونے کے ساتھ ساتھ سرسید احمد خان کے بھی مرہونِ منت تھے۔ سرسید نے علی گڑھ میں 24 مئی 1875ء کو ایک سکول قائم کیا۔ سرسید

نے قوم سے اس ادارے کی فلاح و بہبود کے لیے دل کھول کر چندے کی اپیل کی۔ اس کار خیر میں مولانا الطاف حسین حالی، ڈپٹی نذیر احمد، مولانا شبلی نعمانی، نواب محسن الملک، وقار الملک اور حاجی نواب اسمٰعیل خان نے جابجا جا کر لوگوں سے چندے کی اپیل کی۔ سارے ہندوستان سے اس مدرسہ میں بغیر کسی امتیاز کے سنی و شیعہ، امیر و غریب، پنجابی اور پٹھان تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ اقبال کی مانند یلدرم کو بھی سرسید کی وفات کا بڑا گہرا صدمہ اور دکھ ہوا جس سے انہیں علی گڑھ جیسے اقامتی ادارہ کو چلانے کی فکر لاحق ہوئی اور 1900ء میں ''مرزا پھویا'' کے نام سے اس مقصد کے لیے ایک نظم تحریر کی۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں ذکر کرتی ہیں۔

> ''مرزا پھویا'' سجاد نے 1900ء میں لکھی۔ اس کی کہانی یہ ہے کہ سرسید کی وفات کے بعد علی گڑھ کالج کی امداد کے لیے سرسید میموریل فنڈ قائم کیا گیا۔ محسن الملک نے ملک کا دورہ کیا اور بہت سے شہروں میں جلسے کر کے تقریریں کیں کہ قوم کا فرض ہے کہ اپنے کالج کی امداد کرے اور اپنے لڑکوں کو تعلیم کے لیے علی گڑھ بھیجے۔ مرزا پھویا ناز و نعم میں پلے تھے۔ گھر سے باہر نکلنے کا کبھی اتفاق نہ ہوا تھا۔ محسن الملک کی سحر بیانی کا یہ اثر ہوا کہ باپ نے مرزا کو علی گڑھ بھیجنے کا تہیہ کر لیا۔''(63)

علاوہ ازیں یلدرم نے ایک مضمون سرسید احمد کی یاد میں ''سرسید کی قبر پر'' اولڈ بوائے بنارس مئی 1912ء میں شائع کیا جس میں انہوں نے سرسید سے اپنی عقیدت کا اظہار واضح طور پر کیا ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز میں اردو ادب میں ایک انقلاب رونما ہوا۔ رومانوی

تحریک نے ایک نئی تحریک کو جنم دیتے ہوئے اردو نظم ونثر میں سرسید اوران کے رفقا کار کی بڑھتی ہوئی مقصدیت کے خلاف ردِ عمل کے طور پر نمایاں کارکردگی کا مظاہرہ کیا۔ اگرچہ انیسویں صدی کے اختتام پر سرسید کی اصلاحی تحریک زوروں پر تھی جس کا مقصد نثر کو سجانے کی بجائے قوم کو جگانے کی کاوش تھی۔ مگر رومانی تحریک نے باقاعدہ اصلاحی تحریک کی مخالفت نہ کی مگر مقاصد سے انحراف ضرور کیا۔ اس سلسلہ میں ابوالکلام کی انفرادیت، ٹیگور کی ماورائیت اور یلدرم واقبال کی روایت شکنی ایک واضح مقام رکھتی ہے۔

اپریل 1901ء میں شیخ عبدالقادر نے ایک ادبی رسالہ ''مخزن'' جاری کیا جس کا مقصد مذہبی وسیاسی مباحث سے ہٹ کر اردو ادب کی خدمت کرنا تھا۔ اس رسالہ ''مخزن'' میں اقبال، خوشی محمد ناظر، ظفرعلی خان کی نظمیں شائع ہوتیں۔ حسرت موہانی کی رومانی نظم ''بربط سلمیٰ'' کے علاوہ ''بہار کا آخری پھول' اور ''درد وطن'' بھی شائع ہوئیں۔ (64) ''مخزن'' میں رومانی تحریک کے زیراثر اردونثر میں سید سجاد حیدر یلدرم، علامہ نیاز فتح پوری، مہدی افادی، قاضی عبدالغفار، مولانا ابوالکلام آزاد اور سلطان حیدر جوش سرفہرست ہیں۔ (65)

مخزن کے اجراء سے آزادنگاری کے ایک نئے رجحان اور نئے دور کا آغاز ہوا۔ مخزن کسی ایک تحریک کا نمائندہ یا کسی مخصوص دبستان خیال کا ترجمان نہیں تھا بلکہ اس کے صفحات ہرقسم کے علمی اورادبی مضامین کے لیے کھلے ہوئے تھے۔ نئے نئے ادیبوں اور لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی ہوئی۔ یوں ادب کی دنیا میں ایک نئے انقلاب سے دوچار ہوئی جس میں مخزن اوراس کے بانی سرعبدالقادر کا بہت بڑا کام ہے۔ اس سلسلہ میں صلاح الدین احمد ان الفاظ میں رقم طراز ہیں۔

''شیخ عبدالقادر مرحوم اپنے عہد کے ادبی تقاضوں کے
بہت بڑے نبض شناس تھے۔ انہوں نے جانے یہ بات
کس طرح محسوس کرلی تھی کہ ادب پر افادیت بڑی

بُری طرح سوار ہو چکی ہے اور وہ وقت آ گیا ہے کہ
ادب کو اس کی پیوست اور تسلط بے جا سے رہائی دلائی
جائے اور ان صحت مند عناصر کو متحرک کیا جائے جو اس
کے جسم بے جان میں از سر نو ایک روح پھونک کر اسے
اس کا قدرتی اور فطری حق دلائیں۔ خوش قسمتی سے ان
کا تجربہ بدرجۂ غایت کامیاب رہا اور مخزن کی تحریک
اور اس کی صلائے عام نے ہماری زبان اور ادب کو
جو انمول اور بے بہا جواہر عطا کیے ان میں اقبال کی نظم
اور سجاد حیدر کی نثر ایک امتیاز خاص رکھتی ہے۔''
(66)

اقبال کے ابتدائی مشق سخن کا دور 1895ء سے 1899ء تک لاہور کی مختلف انجمنوں میں رہا اور ان کی شناسائی ایک مخصوص باذوق طبقہ سے ہوگئی اور وہ انجمن کے مشاعروں کے رکن کی حیثیت سے شریک ہو کر اپنی غزلیں پڑھا کرتے تھے۔ انہی مشاعروں میں اقبال کی ملاقات مدیر ''مخزن'' شیخ عبدالقادر سے ہوئی۔ جن کے متعلق شیخ عبدالقادر ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں۔

''1901ء سے غالباً دو تین سال پہلے میں نے انہیں
پہلی مرتبہ لاہور کے ایک مشاعرہ میں دیکھا اور اس
بزم میں ان کو ان کے چند ہم جماعت کھینچ کر لے آئے
اور انہوں نے کہہ سن کر ایک غزل بھی پڑھوائی۔ اُس
وقت تک لاہور میں لوگ اقبال سے واقف نہ تھے۔
اتنے میں ایک ادبی مجلس قائم ہوئی۔۔۔ شیخ محمد اقبال
نے اس کے ایک جلسہ میں اپنی وہ نظم جس میں ''کوہ

ہمالہ'' سے خطاب ہے پڑھ کر سنائی۔۔۔ تھوڑا ہی
عرصہ گزرا تھا کہ میں نے ادب ترقی کے لیے رسالہ
''مخزن'' جاری کرنے کا ارادہ کیا۔ اس اثنا میں شیخ
محمد اقبال سے میری دوستانہ ملاقات ہو چکی تھی۔۔۔
میں نے کہا ''ہمالہ'' والی نظم دے دیجیے۔۔۔۔
انہوں نے اس نظم کو دینے میں پس و پیش کی۔۔۔۔
میں نے زبردستی وہ نظم ان سے لے لی اور مخزن کی پہلی
جلد کے پہلے نمبر میں جو اپریل 1901ء میں نکلا'
شائع کر دی۔ یہاں سے گویا اقبال کی اُردو شاعری کا
پبلک طور پر آغاز ہوا۔'' (67)

اقبال نے ''مخزن'' کے لیے باقاعدہ اپنی منظوم اور ہلکے پھلکے مضامین بھی اردو میں تحریر کرنے شروع کر دیئے۔ اردو مضامین جن میں ''بچوں کی تعلیم و تربیت 1902ء''، ''زبان اردو'' مخزن ستمبر 1902ء، ''اردو زبان پنجاب میں'' مخزن اکتوبر 1902ء'' اور ''قومی زندگی'' مخزن اکتوبر 1904ء میں شائع ہوتے رہے۔ اس طرح اقبال کی منظوم اور اردو مضامین ''مخزن'' کی گاہے بگاہے زینت بنتے رہے اور اقبال کو بھی شہرت دوام نصیب ہوتی رہی۔

یلدرم بھی اقبال کی مانند شیخ عبدالقادر کے دوستوں میں شمار ہوتے تھے گو شیخ عبدالقادر نے ابھی اپنا ادبی رسالہ جاری نہیں کیا تھا اور یلدرم ابھی علی گڑھ میں بی۔ اے کر رہے تھے اس دور سے شیخ عبدالقادر، یلدرم کے ساتھ اپنی دوستی کا تذکرہ بیان کرتے ہیں۔

''میرے دوست سید سجاد حیدر جن کا غلغلہ بعد میں
یلدرم کے نام سے ادبی دنیا میں بلند ہوا، ابھی یلدرم

نہیں بنے تھے اور نہ میں مدیر ''مخزن'' تھا۔ جب
میری ان سے پہلی ملاقات ہوئی میں کالج سے نکل کر
انگریزی اخبار ''اوبزرور'' کا اسسٹنٹ ایڈیٹر تھا اور
وہ علی گڑھ میں بی۔اے کررہے تھے اور اپنے اوقات
فرصت میں حاجی محمد اسمٰعیل خاں صاحب کے سیکریڑی
کا کام کرتے تھے۔ ایک دن میں علی گڑھ میں حاجی
صاحب سے ملنے گیا تو سجاد حیدر ایک بات کرکے
فارغ ہوا تو سجاد میرے پیچھے پیچھے آئے اور کہنے لگے
آیئے میں آپ کو ایک دلچسپ چیز دکھاؤں۔ آپ شبلی
غمزدہ کو مشق سخن کرتے دیکھنا چاہتے ہیں۔ میں نے کہا
ہاں۔۔۔ سجاد مجھے ایک کمرے کی طرف لے گئے
جس کا ایک دروازہ باہر کھلتا تھا۔ مولانا شبلی دروازے
کی طرف پیٹھ کیے بیٹھے تھے اور کچھ لکھ رہے تھے ہم
دروازے کے آئینوں میں سے جھانک کر انہیں دیکھ
سکتے تھے۔ اُن کا قلم کبھی کاغذ پر چلتا تھا اور کبھی قلم کا
ایک سرا منہ کے قریب ہوتا تھا جیسے فکرِسخن میں ہیں۔
معلوم نہیں ہم دونوں کا مولانا کو اس طرح دزدیدہ
دیکھنا کہاں تک مناسب اور جائز تھا مگر مجھے کبھی
افسوس نہیں ہوا کہ ہم نے یہ حرکت کی۔ مجھے تو انہیں
مصروف سخن دیکھنا ایسا دلچسپ معلوم ہوا کہ مدتوں نہیں
بھولا اور سجاد حیدر کا یہ جذبہ مجھے مدتوں بھایا کہ مولانا
کو فکرِسخن کرتے دیکھنے میں انہیں جو لطف آیا اُس میں

انہوں نے مجھے بھی شریک کرنا ضروری سمجھا اور پہلی
ہی ملاقات میں ہم دونوں کو معلوم ہو گیا کہ ہم کس قدر
ہم مذاق ہیں۔'' (68)

یلدرم اگرچہ اپنے ادبی کیریئر کا آغاز ''معارف'' سے کر چکے تھے اور اُس میں اُن کے کئی افسانے شائع ہو چکے تھے مگر جب شیخ عبدالقادر نے ''مخزن'' کا اجرا کیا تو یلدرم نے انہیں بھی اپنے تراجم شدہ افسانے پیش کیے اور یلدرم نے شیخ عبدالقادر کے ساتھ اپنی دوستی میں مزید اضافہ کیا۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر بیان کرتی ہیں۔

''شیخ عبدالقادر نے 1901ء میں لاہور سے ''مخزن'' کا
اجرا کیا۔ اسی سال جولائی کے شمارے میں سجاد حیدر کا
دوسرا ترجمہ ''فطرت جواں مردی'' چھپا جو مفاخر بے کا
افسانہ تھا۔ 1902ء تک تین ناولٹ ''ثالث بالخیر''،
''مطلوب حسیناں'' اور ''زہرا'' ترکی سے ترجمہ کر کے
شائع کیے۔'' (69)

اقبال نے جب اپنی شاعری کا باقاعدہ آغاز ''مخزن'' میں کیا تو اہل زبان نے اقبال کی شاعری اور زبان پر ہر چند کافی اعتراضات کیے۔ یہ اعتراضات نہ صرف اقبال پر تھے بلکہ اہل پنجاب کی اردو زبان پر تھے۔ اس سلسلہ میں اقبال کے دو مضامین (اول الذکر ترجمہ) جن میں ''اردو زبان'' اور ''اردو زبان پنجاب میں'' یکے بعد دیگرے ''مخزن'' میں ستمبر اور اکتوبر 1902ء میں شائع ہوئے۔ جن میں اقبال نے اس مضمون ''اردو زبان پنجاب میں'' میں اہلِ زبان کی تحقیق پر روشنی ڈالتے ہوئے اعتراضات کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔

''اس میں بعض محاوراتِ زبان کے متعلق اساتذہ کے
کلام سے استناد کر کے بتایا گیا ہے کہ ان کا کس کس

> طرح جائز استعمال ہے اور اُن کے استعمال پر جو
> اعتراضات ہوئے تھے ان اعتراضات سے بریت کی
> کوشش کی گئی ہے۔''(70)

اقبال کے اس مضمون کے متعلق قرۃ العین حیدر بتاتی ہیں کہ یلدرم نے اس دور میں انجمن اردو معلیٰ کی بنیاد ڈالی۔ اسی انجمن کی ترقی کے لیے مولانا حسرت سے اور بہتر کون شخص ہوسکتا تھا۔ اس انجمن کے زیر اثر محفل مشاعرہ بھی ہوتے تھے اور متروک الفاظ کے متعلق سلسلہ مضامین جوایک مدت سے ''مخزن'' میں شائع ہوتے تھے۔ زیر بحث لانے سے اپنی جدت اور انداز تحریر کے سبب ہر خاص وعام کے لیے مقبول عام ہوا۔ بعدازاں اسی انجمن کے تحت ''رسالہ اُردو معلیٰ'' جاری ہوا۔ جس سے مولانا حسرت موہانی اقبال کے اس مضمون ''اردو زبان پنجاب'' میں بے حد خوش ہوئے اور اسے اس رسالہ کی بھی زینت بنایا۔ قرۃ العین حیدر اس کے متعلق یوں بیان کرتی ہے۔

> ''رسالہ اُردوئے معلیٰ جاری ہوا۔ دنیائے ادب نے حیرت اور استعجاب سے دیکھا کہ ایک کم عمر نوجوان نے جوابھی کل مکتب سے نکلا تھا صحائف اُردو کے لئے کیسے نئے نئے راستے کھول دیئے ہیں اپنے ذاتی رسالے کے ذریعہ جدید شاعری اور اس کے قدردانوں کو لے ڈالنا کون مشکل تھا۔ اکثر لحاظ سے پنجاب اس مفروضہ نیچرل شاعری کا مرکز تھا مولانا حالی مدظلہ العالی کا وطن ایک حیثیت سے پنجاب ہی تھا۔ چودھری خوشی محمد وہیں کے پہاڑوں سے قدیم شاعری پر پتھر برسایا کرتے تھے چٹائی جھاڑو، ٹوپی اور لنگوٹی پر وہیں کے اخباروں پر طبع آزمائیاں ہوتی

تھیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ایک نیا ستارہ
''اقبال'' کی صورت میں طلوع ہوا تھا جس کی روشنی
میں تسخیر کا عمل تھا۔ علی گڑھ منتھلی میں ایک مضمون
''اُردو زبان پنجاب میں'' کا چھپنا مولانا کیلئے بہانہ
ہوگیا۔ مہینوں تک کوئی پرچہ نہ نکلتا تھا۔ جس میں فسانہ
آزاد کے خوجی کی طرح حسرت اور ان کے تابعین کی
سروہی اور کٹار مولانا حالی اور اقبال پر تیر چلا کی۔ ان
شیرانِ میدانِ سخن پر تو خیر کیا اثر کرسکتی تھی تاہم جھوٹے
مقعلدوں کے سراسیمہ اور حواس باختہ کرنے کو یہی
کافی بلکہ اس سے بڑھ کر تھے۔'' (71)

اقبال کی شاعری اور زبان و بیان کی خامیوں پر اعتراضات کا جواب دینے کے لئے یلدرم نے 1903ء میں ''مخزن'' کے ایک شمارے میں اقبال پر ایک مضمون ''ایک نیا ستارہ۔ اقبال'' تحریر کیا جس میں اقبال کی شاعرانہ عظمت کو پہلی بار تہہ دل سے تسلیم کیا گیا۔ یلدرم اقبال کے متعلق اس مضمون میں ان الفاظ میں پذیرائی کرتے ہیں۔

''ہمیں خوشی اور کشادہ دلی سے ماننا چاہیے کہ اُردو کو
ایک نیا شاعر ملا ہے جس کی آواز ہر روز، لطیف تر،
جس کا ہر نغمہ ہر آن شیریں تر اور جس کا تخیل ہر لحہ بلند
تر ہوتا جاتا ہے۔ یہ تنگ دلی، یہ بچوں کا سا رشک، یہ
اک شخص کی خداداد قابلیت کے اعتراف سے ابا کیوں
ہے؟ اگر اک عندلیب خوش نوا، دفعتہً اور بغتۃً، کسی
شاخِ گل پر بیٹھ کر ایسی جاں آویز اور دلگداز نغمہ سنجی
شروع کر دیتی ہے جو اور عنادل میں نہیں اور ہم

صفیرانِ چمن اس نغمے کو سنتے ہیں اور اس نئے ہم صفیر کا
دلی مسرت سے خیر مقدم کرتے ہیں مگر ہمارے باغبان
سخن نو آموز عنادل کسی نوعمر عندلیب کا ایسا نغمہ جوان
کے نغمے (؟) سے بدرجہا بالاتر ہو بغیر رشک کے نہیں
سن سکتے! تعجب ہے اور افسوس!'' (72)

یلدرم پہلے اقبال شناس ہیں جنہوں نے اقبال کے کلام پر تنقید کی ہے اور اقبال کی شاعرانہ عظمت کو منظرِ عام پر لائے ہیں اور دیگر تنقید نگار جن میں مولانا اسلم جیراج پوری، عبدالرحمٰن بجنوری، مولانا محمد علی اور مولوی عبدالرزاق وغیرہ کے مضامین یلدرم کے مضمون کے بعد میں تحریر ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر اصغر عباس یلدرم کی اقبال شناسی کے متعلق یوں بیان کرتے ہیں۔

''اقبال کی شاعری کے اولین زمانے میں اہل زبان
ان کے کلام میں زبان کی خامیوں پر نکتہ چینی کرتے
اور محاورے کی غلطیوں کو اچھال کر خوش ہوتے۔ اس
وقت غالباً سب سے پہلے سجاد حیدر کی قدرشناس
نگاہوں نے اقبال کی شاعرانہ عظمت کو بے نقاب کیا۔
جہاں تک میرے علم میں ہے 1903ء کی مندرجہ
بالا تحریر کی اشاعت سے اقبال کی شاعری کے افکار و
علائم پر غور و خوض کا آغاز ہوتا ہے۔ مولانا محمد علی،
عبدالرحمٰن بجنوری، مولوی عبدالرزاق، مولانا اسلم
جیراج پوری وغیرہ (جو سب کے سب علی گڑھ کے
ہیں) کے مضامین اس کے بعد کے ہیں۔'' (73)

میرے خیال میں اقبال اور یلدرم کی ادبی دوستی کا آغاز ''مخزن'' کے مرہونِ

منت ہے۔ بالفاظِ دیگر شیخ عبدالقادر کے ادبی رسالے میں ادبی مضامین کے سبب ہوئی۔ اگر چہ اس دوستی کی ابتدا یلدرم کی اقبال شناسی کی طرف پہلا قدم ہے۔ ''مخزن'' میں ان ادبا کے علاوہ دیگر مصنفین اور شعراء بھی لکھتے تھے جب کہ 1905ء تا 1908ء میں اقبال یورپ کی تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے تشریف لے گئے تھے۔ اسی دور میں قرۃ العین حیدر کی ہونے والی والدہ مس نذر الباقر بھی شامل تھیں۔ قرۃ العین حیدر ان شعرا اور ادبا کے متعلق تفصیلاً ان الفاظ میں ذکر کرتی ہے۔ جن کی تحریریں ''مخزن'' میں شائع ہوتی تھیں اور جن کے سبب ''مخزن'' کی شہرت عروج پر پہنچی تھی۔

> ''باہمت پنجابی کسان اور کاروباری امریکہ اور کینیڈا تک میں جا بسا تھا۔ مخزن میں ایک مضمون کسی سید حاکم شاہ کا جزائر کنیری سے آیا۔ محض 1905ء اور 1906ء میں شیخ محمد اقبال اور سید علی بلگرامی کیمرج، محمد علی اوکسفورڈ، مشرف الحق اڈیٹر مدیر رسالہ لندن، لالہ لاجیت رائے روم اور یلدرم بغداد سے اپنی تخلیقات وطن بھیج کر مخزن میں چھپوا رہے تھے۔ ہندوستان میں اس رسالے کے مضمون نگار داغ، خواجہ حسن نظامی، شاد عظیم آبادی، حسرت موہانی، سرور جہاں آبادی، طالب بنارسی، وحشت کلکتوی، ناظر کاکوروی، گوہر رامپوری، اکبرالہ آبادی، عزیز لکھنوی، میر غلام بھیک نیرنگ، احسن لکھنوی، لالہ سری رام، مرزا محمد سعید، محمد اکرام، راشد الخیری، ڈپٹی لال نگم، آغا شاعر قزلباش، آغا حشر کاشمیری وغیرہ اور ایک پردہ نشین نوعمر خاتون مس نذر الباقر۔''

(74)

قرۃ العین حیدر کی والدہ مس نذر الباقر یا نذر الزہراء (ابھی سجاد اور نذر کی شادی نہیں ہوئی تھی) 1892ء میں اقبال کے ہم مکتب میر نذر الباقر کے ہاں سیالکوٹ میں پیدا ہوئی۔ انہیں اور ان کی چھوٹی بہن کو ان کے والد نے پردے میں گورنسوں سے تعلیم دلوائی تھی۔ نذر الباقر کی صاحبزادی نذر الزہرا بیگم مس نذر الباقر کے نام سے لڑکپن ہی سے بہت نامور مضمون نگار بن چکی تھیں۔ شمس العلماً مولوی ممتاز علی نے زنانہ ہفتہ وار اخبار ''تہذیب نسواں'' یکم جولائی 1898ء میں جاری کیا۔ اس کی ادارت سید امتیاز علی تاج کی والدہ محمدی بیگم (زوجہ مولوی ممتاز علی) نے سنبھالی۔ اس میں نذر الزہرا ''بنت نذر الباقر'' یا ''مس نذر الباقر'' کے نام سے مضامین تحریر کرتی تھی۔ (75)

تحریک علی گڑھ سے منسلک، سرسید کے پسندیدہ اور منظور نظر طالب علم، اور سجاد حیدر یلدرم کے چند سال سینئر، شیخ عبداللہ نے تحریکِ تعلیمِ نسواں کی خاطر ایک رسالہ جاری کرنے کا ارادہ کیا تو احتشام الحق، انعام الحق، سید ابو محمدؒ اور سید سجاد حیدر یلدرم نے ان سے اتفاق رائے دی۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں ذکر کرتے ہوئے علامہ اقبال کے خاندان کی خاص طور پر شکر گزار نظر آتی ہیں جنھوں نے علی گڑھ میں پہلی زنانہ کانفرنس منعقد کر کے تعلیمِ نسواں کے لیے راہ ہموار کی۔ (76) اور جس بنأ پر اس ادبی رسالہ میں ان کی والدہ محترمہ مس نذر الباقر نے بڑھ چڑھ مضامین تحریر کیے۔

> ''علامہ اقبال کے کشمیری پنڈت اجداد تو حیدیوں قبل مسلمان ہوئے تھے۔ شیخ محمد عبداللہ خود ایک کشمیری برہمن نوجوان تھے جو بعد قبول اسلام علی گڑھ پڑھنے آگئے تھے۔ انہوں نے 1904ء میں ایک زنانہ رسالہ جاری کیا جس کا نام اُن کے خیال میں شاید سجاد حیدر یا ابو محمد صاحب نے ''خاتون'' رکھا۔۔۔

> اسی سال علی گڑھ میں پہلی زنانہ کانفرنس منعقد ہوئی۔
> جس کے بانی شیخ عبداللہ تھے۔۔۔۔ مس نذر الباقر
> نے شیخ عبداللہ کے رسالے (فروری 1905ء) میں
> لکھا۔۔۔اب تو ہمارے لیے جو کچھ ہوگا علی گڑھ ہی
> سے ہوگا۔'' (77)

جب مولوی سید ممتاز علی نے 1909ء میں بچوں کا ہفتہ وار اخبار ''پھول'' جاری کیا تو اس کی اشاعت لاہور سے ہوئی تھی اور اس کی اعزازی ادارت کے فرائض سرانجام دیئے۔ اسی دور میں مس نذر الباقر نے بچوں کے لیے باتصویر کتب ''سلیم کی کہانی''، ''پھولوں کا ہار''، ''دکھ بھری کہانی''، ''سچی رضیہ اور اس کی بکری'' تحریر کیں جو بعد میں پنجاب بک بورڈ نے اردو نصاب میں سکول کے لیے شامل کیا۔ (78)

1910ء میں نذر الزہرا کا پہلا ناول ''اختر النساء بیگم'' کی اشاعت سے مس نذر الباقر کا ادبی دنیا میں تہلکہ مچ گیا اور اس دور کے نقادوں اور ادیبوں میں اس کی شمولیت ہوگئی۔ جن میں علامہ اقبال، سجاد حیدر یلدرم، شیخ عبدالقادر اور علامہ راشد الخیری کا شمار ہوتا تھا۔ قرۃ العین حیدر جس کے متعلق یوں ذکر کرتی ہیں۔

> ''مصنفہ کا پہلا اور مقبول ترین ناول ''اختر النساء بیگم''
> دار الاشاعت پنجاب لاہور نے 1910ء میں شائع
> کیا۔ ''آہِ مظلوماں'' بھی شاید اسی سال چھپا۔ اس
> وقت اردو کے اکابر علامہ راشد الخیری، ڈاکٹر اقبال،
> شیخ عبدالقادر، سجاد حیدر یلدرم اور بنتِ نذر الباقر
> سمجھے جا رہے تھے۔'' (79)

اب نذر الباقر کا نام ہندوستان کے مختلف ادبی رسالوں کے مضامین کے ساتھ شائع ہوتا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب مسلمان لڑکیاں شاذ و نادر ہی پڑھی لکھی ہوتی تھیں۔ یلدرم

کی ابھی تک شادی نہیں ہوئی تھی۔ خاندان بھر میں وہ نہایت روشن دماغ، آزاد خیال اور حامیِ تعلیم و حریت نسواں تھے اور بیوی بھی ہم خیال چاہتے تھے۔ احباب (80) نے یلدرم کو بنت نذر الباقر کا نام پیش کیا جو انہوں نے احباب کے کہنے پر یہ مشورہ قبول کرلیا اور شمس العلماٗ مولوی ممتاز علی صاحب کے ذریعے سے اس رشتہ کا پیغام بھجوایا۔ یلدرم کا گھرانہ سُنی اور نذر الزہرہ کا خاندان شیعہ گھرانے سے تعلق رکھتے تھے مگر یہ دونوں گھرانے فضول تعصب اور تنگ نظری کے برخلاف تھے۔ یہ مسئلہ ان کی شادی میں قطعاً رکاوٹ نہ بن سکا۔ مگر بعض اور رکاوٹیں حائل ہوئیں۔ یلدرم نذر الزہرہ کی ایک جھلک شادی سے قبل دیکھنے کے لیے بے تاب تھے یا فوٹو دیکھنے کی زبردست خواہش رکھتے تھے۔ یلدرم کے اصرار پر مولوی ممتاز علی نے میر نذر الباقر کو ایک مراسلہ تحریر کیا کہ صاحبزادے تصویر دیکھنے کے متمنی ہیں جسے پڑھ کر نذر الباقر بھڑک اُٹھے۔ یلدرم کو کہیں سے یہ خبر ملی کہ نذر الزہرہ کی آنکھیں خراب ہیں اور وہ کچھ عرصہ بعد اندھی ہوجائیں گی تو یلدرم نے مولوی ممتاز علی سے اس کی تحقیق چاہی اور اپنے بھائی ڈاکٹر کی خدمات پیش کیں جو آنکھوں کے سپیشلسٹ تھے۔ نذر الزہرہ کی آنکھوں کے متعلق میر نذر الباقر نے رفاہِ عام پریس لاہور کے حوالے سے مولوی ممتاز علی کو 18 ستمبر 1902ء کو ایک مراسلہ تحریر کیا۔

> ''میں اپنی لڑکی کو لے کر سیالکوٹ پہنچا۔ ہمشیرہ کو بلوایا اور ہر روز کئی پہروں تک دیکھا اور اس میں کوئی بات وہم و شبے کی نہ رہنے دی۔ میری ہمشیرہ معظّمہ بھی عزیزہ کو دیکھ کر بار بار اپنی حیرت ظاہر کرتی تھیں کہ ہیں ان آنکھوں پر کوئی اعتراض کرتا تھا۔'' (81)

اسی عرصہ میں ایک عجیب اتفاق ہوا کہ یلدرم نے ''آہ یہ نظریں'' کے عنوان سے ایک مضمون تحریر کیا جو مخزن میں شائع ہوا۔ بنت نذر الباقر نے بھی ''آہ وہ نظریں'' کے عنوان سے ایک مضمون ''مخزن'' میں تحریر کیا جس پر حلقہ احباب نے خوب مذاق

اُڑایا۔ مولوی ممتاز علی نے محسوس کیا کہ یہ رشتہ ناکام ہو رہا ہے اور شادی نہیں ہوگی اور اس طرح میری جگ ہنسائی بھی ہوگی حالانکہ اس منگنی پر علامہ اقبال، عبدالقادر، ایڈیٹر ''پیسہ'' اخبار، محبوب عالم کے اہل خانہ نے نذرالزہرہ کو مبارک بادیں پہنچائیں تھیں۔ جس سے اقبال اور نذرالزہرہ کے گھرانے کے تعلقات نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ جس کا اظہار مولوی ممتاز علی کے مورخہ 24 اکتوبر 1909ء کے مراسلہ کے حوالے سے ظاہر ہوتا ہے۔ جس میں انہوں نے یلدرم کو مستقل مزاج رہنے کی تلقین کی ہے۔

''اس اثنا میں لوگوں نے یہ بھی مشہور کر دیا ہے آپ کی اس سے نسبت طے ہو چکی ہے۔ عزیزہ کے پاس مسز اقبال، مسز عبدالقادر، مس محبوب عالم وغیرہ کی طرف سے مبارک بادیں پہنچی ہیں اور یہ چرچا روز بروز بڑھتا جا رہا ہے۔ اگر خدانخواستہ ان غلط فہمیوں کی بنا پر یہ نسبت ٹوٹ گئی تو میں میر صاحب کو عمر بھر منہ نہ دکھا سکوں گا اور وہ میری ذلت و رسوائی ہوگی کہ خدا کسی کو نہ دے۔ میں اپنی پریشانی کی کوئی انتہا نہیں پاتا ہوں۔ اگر ضرورت ہو تو میں خود آپ کے پاس آؤں۔'' (82)

ان تمام غلط فہمیوں اور رکاوٹوں کے باوجود رشتہ نسبت، رشتہ ازدواج میں منسلک ہو گیا۔ نذرالزہرہ نے 1907ء میں آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے سالانہ اجلاس علی گڑھ میں شرکت کی جہاں مولانا الطاف حسین حالی نے اپنی مشہور نظم ''چپ کی داد'' پڑھی جس میں انہوں نے خواتین کے حقوق و فرائض کے ساتھ ساتھ خواتین کی اہمیت پر اظہارِ خیال کیا اسی تحریک پر چند خواتین اور نذرالزہرہ نے زنانہ کانفرنس قائم کرنے کی تحریک چلائی۔ (83) اور 1914ء میں آل انڈیا مسلم لیڈیز

کانفرنس قائم کی جس کی صدر بیگم بھوپال اور سیکریٹری بیگم حبیب اللہ خان شیروانی تھیں۔ (84)

کانفرنسوں کی شراکت سے مس نذر الباقر میں سماجی کارکن کے جذبات نمایاں ہوئے اور فلاحی کاموں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینا شروع کیا۔ 1908ء میں حیدر آباد دکن میں سیلاب کی طغیانی آئی جس سے بے حد نقصان ہوا اور قیامت صغریٰ کا منظر پیش ہوا۔ اس مشکلات سے نپٹنے کے لیے خواتین نے بھی بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور سر سید میموریل فنڈ اور مسلم یونیورسٹی فنڈ قائم کیے جن میں مس نذر الباقر نے فلاحی کردار ادا کرتے ہوئے ملک کی نامور سماجی خواتین کارکنوں کے ہمراہ بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں اظہار کرتی ہیں۔

> ''1908ء میں حیدر آباد دکن کی موسیٰ ندی میں قیامت خیز طغیانی ہوئی۔ بیگم صغریٰ ہمایوں مرزا، سروجنی نائیڈو، لیڈی اکبر حیدری اور نواب عماد الملک کی بہو مسز طیبہ خدیو جنگ کے حیدر آباد میں ریلیف کا کام شروع کیا۔ سارے ہندوستان میں چندہ جمع کیا گیا۔ پنجاب و سرحد کے لیے مس نذر الباقر منتخب ہوئیں۔ جو سر سید میموریل فنڈ اور مسلم یونیورسٹی فنڈ کے لیے صوبہ جات پنجاب و سرحد کی پروشل سیکریٹری بھی تھیں۔'' (85)

رفاہی کاموں میں یہ جذبے فقط نذر الزہرہ کے حصے میں نہ آئے تھے بلکہ علامہ اقبال کے ہاں زیادہ شدت سے موجود ہیں۔ جب 1911ء میں اٹلی نے طرابلس پر حملہ کیا تو ان دونوں ادیبوں نے مسلمانانِ ہند سے چندے کی اپیل کی اور اسلامیان مشرق اور شمالی افریقہ کے زخمیوں کے لیے چندہ اکٹھا کیا گیا تاکہ زخمیوں کے لیے مرہم پٹی اور

ادویات خرید کر ترکی روانہ کی جاسکیں۔ طرابلس کے متاثرین کے لیے اقبال اور بنت نذر الباقر نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر یوں اظہار کرتی ہے۔

''1911ء میں اٹلی نے طرابلس پر حملہ کیا اسلامیانِ ہند جن کا سوز وساز اسلامیان شرق اوسط و شمالی افریقہ کے سوز وساز سے از حد وابستہ تھا۔ حسبِ معمول غم و غصے سے بیتاب ہوئے۔ طرابلس کے زخمیوں کے لیے چندے جمع کیے گئے۔ اقبال نے شاہی مسجد لاہور میں ہزاروں کے مجمع کے سامنے

؎ جھلکتی ہے تری امت کی آبرو اس میں — طرابلس کے شہیدوں کا ہے لہو اس میں

والی نظم پڑھی، تہلکہ مچ گیا۔ سامعین خون کے آنسو روئے۔ اس نظم کا ایک ایک شعر اسی وقت ''نیلام'' کر کے روپیہ طرابلس فنڈ میں بھیجا گیا۔ سال بھر بعد جنگ بلقان چھڑ گئی۔ بنتِ نذر الباقر اور دوسری جدید خواتین نے طرابلس اور بلقان کے لیے خوب خوب چندے جمع کیے۔ مرہم پٹی کا سامان اکٹھا کر کے ترکی بھیجا۔ بہت جوش وخروش اور ہنگامہ رہا۔'' (86)

دسمبر 1911ء کو اقبال کی ملی وقومی شاعری کو مدِ نظر رکھتے ہوئے آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس نے اقبال کو کانفرنس کی صدارت کے لیے دہلی میں مدعو کیا تاکہ انہیں خراج عقیدت وتحسین پیش کیا جاسکے۔ اس کانفرنس میں ملک کے نامور علماً اور ادباً میں سید سجاد حیدر یلدرم، مولانا شاہ سلیمان پھلواری، مولانا شبلی نعمانی، خواجہ کمال الدین، سر آغا خان، سید حسن بلگرامی کے علاوہ نمائندگانِ حکومت وفرمارو ایانِ ریاست ہند اور

دیگر مسلم برگزیدہ ہستیاں شامل تھیں ۔اس کانفرنس کی تیسری نشت کی صدارت علامہ اقبال نے کی ۔جس میں انہوں نے پین اسلام ازم پر روشنی ڈالی ۔

''میری نظموں کے متعلق بعض ناخدا ترس لوگوں نے غلط باتیں مشہور کر رکھی ہیں اور مجھ کو پین اسلام ازم کی تحریک پھیلانے والا بتایا جاتا ہے۔ مجھ کو پان اسلامسٹ ہونے کا اقرار ہے۔'' (87)

اس موقع پر سجاد حیدر یلدرم کی ایماٗ پر شبلی نے اقبال کو پھولوں کا ہار پہنایا۔ میرے خیال میں اقبال اور یلدرم کی پہلی ملاقات کا باقاعدہ ثبوت اسی کانفرنس میں پیش کیا جاسکتا ہے۔جس کانفرنس میں انہوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جس کے متعلق سید عبدالواحد معینی ان الفاظ میں تذکرہ کرتے ہیں۔

''1911ء کی محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس میں سجاد حیدر صاحب کی تحریک پر مولانا شبلی نے علامہ اقبال مرحوم کو پھول پہنائے اور تقریر بھی کی ۔'' (88)

مولانا شبلی نعمانی نے اس کانفرنس میں اقبال کے لیے تعریفی جملے نہایت خوشگوار ماحول میں کہے۔جس میں اقبال کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم کرتے ہوئے اعتراف کیا گیا ہے اور اُن کی شاعری کے معیار کو پرکھا گیا ہے۔

''یہ رسم کوئی معمولی نہیں ہے اور اس کو محض تفریح نہ تصور کرنا چاہیے۔۔۔ جو عزت قوم کی طرف سے آج ڈاکٹر اقبال کو دی جاتی ہے وہ ان کے لیے بڑی بڑی عزت اور فخر کی بات ہے اور حقیقت میں وہ اس عزت کے مستحق ہیں۔ ڈاکٹر اقبال کا کلام علم و ادب اور ان کی شاعری کا معیار غالب کی شاعری سے کیا

جائے تو مبالغہ نہیں ہو سکتا۔۔۔۔۔'' (89)

اقبال اور یلدرم کی دوستی اور مراسم میں دن بدن اضافہ ہوتا گیا اور اقبال کبھی لکھنؤ کی جانب خواہ کسی اور کام سے جاتے یلدرم ہی کے پاس ٹھہرتے۔ بعینہٖ اگر یلدرم کبھی لاہور آتے تو اقبال انہیں اپنے ہاں لازمی مدعو کرتے اور ان کے ادبی تعلقات دوستانہ ماحول میں تبدیل ہو گئے اور ان دونوں گھرانوں میں خوشی وغمی کے مواقع پر شرکت کرنا ان کے لیے لازم وملزوم ہو گیا۔

31 مارچ 1918ء سے قبل نذر الزہرہ کا بھانجا میاں مصطفیٰ باقر آٹھویں جماعت میں سجاد حیدر کے ہاں لکھنؤ میں زیر تعلیم تھا۔ ہیضہ کی وباء میں لقمہ اجل بن گیا۔ ان کا آٹھویں جماعت کا نتیجہ بھی ان کی وفات کے بعد نکلا۔ اسی وبأ میں یلدرم کے بھانجے عثمان حیدر بھی مبتلا ہو گئے۔ جس کے لیے یلدرم اور اُن کی اہلیہ نذر سجاد نے مقامی حکیم عبدالوالی سے دوائی لائے اور عثمان حیدر کو کھلاتے رہے۔

علامہ اقبال مصطفیٰ باقر کی تعزیت کے لیے خاص طور پر لکھنؤ تشریف لائے۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں ذکر کرتی ہیں۔

> ''اسی ہفتے علامہ اقبال'' مصطفیٰ باقر کی تعزیت کے لیے لاہور سے تشریف لائے۔ رات کو اس ہوا دار برآمدے میں ان کا پلنگ بچھتا۔ جہاں عثمان حیدر سوتے تھے۔ دن میں دو چار بار علامہ اُن کی مزاج پُرسی کرتے۔'' (90)

اقبال کو لکھنؤ میں ٹھہرے کافی روز ہو چکے تھے۔ ان کے اعزاز میں راجہ محمود آباد نے زبردست دعوت کی۔ جس کی شرکت کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں تذکرہ کرتی ہیں۔

> ''ڈاکٹر اقبال لکھنؤ آئے دو تین روز ہوئے تھے کہ علی

محمد خاں راجہ محمود آباد نے اُن کی زبردست دعوت کی
۔وہاں خوب ڈٹ کر شاعر مشرق نے لکھنؤ کا مرغن
نوابی ماحضر تناول فرمایا۔ رات کے گیارہ بجے ہلٹن
لین واپس آئے۔ کپڑے تبدیل کیے۔ برآمدے میں
جا کر اپنے پلنگ پر سو رہے۔'' (91)

لکھنؤ میں مصطفےٰ باقر اور عثمان حیدر کے ہیضہ کے سبب اقبال کو بھی وہم ہو گیا کہ
مجھے بھی ہیضہ ہو گیا ہے۔مگر قرۃ العین حیدر کے بقول انہوں نے زائد کھانا کھایا تھا۔جس
کی وجہ سے وہ بے حد پریشان ہوئے اور رات کو قریب سوئے ہوئے عثمان حیدر سے
مخاطب ہو کر سجاد حیدر یلدرم کو بلانے کے لیے بھیجا۔ یلدرم اُسی وقت آئے اور اقبال کے
لیے بدہضمی کی دوائی لائے۔اس واقعہ کے متعلق قرۃ العین حیدر یوں ذکر کرتی ہیں۔

''عثمان حیدر ہڑبڑا کر اُٹھ بیٹھے۔ ادب سے سلام
کیا۔''ڈاکٹر صاحب خیریت؟'' بھرائی ہوئی آواز
میں جواب دیا۔''مجھے بھی کالرا ہو گیا۔ جا کر سجاد کو جگا
دو۔ عثمان حیدر نے تیر کی طرح جا کر دوسرے
برآمدے میں ماموں جان کو جگایا۔ اس وقت
ڈاکٹر اقبال نیم جاں سے اپنے پلنگ پر لیٹ چکے
تھے۔ ماموں نے فوراً آکر منفرد روزگار مہماں کی یہ
حالت دیکھی۔ حواسِ باختہ، سرپٹ پیدل پھاٹک کی
طرف بھاگے۔لکھنؤ کا انگریز سول سرجن کرنل برڈ ووڈ
نزدیک ہی ایبٹ روڈ پر رہتا تھا اس کو جا کر جگایا۔
کرنل بھاگم بھاگ ہلٹن لین پہنچا انجکشن لگایا۔مریض
کی تسلی تشفی کی۔''(92)

لکھنؤ میں اقبال کی آمد کی خبر جنگل کی آگ کی طرح پھیل گئی۔ یلدرم کے گھر لوگوں کے ہجوم کا تانتا بندھ گیا اور جوق در جوق اقبال سے ملنے آئے اور محوِ گفتگو رہے۔ ملاقاتیوں میں راجہ صاحب محمود آباد، جسٹس سمیع اللہ بیگ، مشیر حسین قدوائی، سید وزیر حسن صبح وشام آتے جاتے رہتے تھے اور اقبال کی دیکھ بھال کے لیے ڈاکٹر کرنل برڈوو ڈر اور حکیم عبدالوالی آتے تھے۔ راجہ صاحب نے نہایت عقیدت واحترام سے اقبال کو لاہور کے لیے ریل گاڑی میں روانہ کیا۔ (93) جبکہ یلدرم اقبال کے ہمراہ لاہور تک ان کے ساتھ آئے۔ جس کے بارے میں قرۃ العین حیدر یوں بیان کرتی ہیں۔

''پانچویں دن راجہ محمود نے فرسٹ کلاس کا درجہ ریزرو کروا کے دو ملازموں کے ساتھ علامہ اقبال کو روانہ کیا۔ بیشتر اہلِ لکھنؤ اقبال کے زیادہ معتقد نہ تھے لیکن اُن کی روانگی کے وقت کئی سو پرستاروں کا ہجوم اسٹیشن پر موجود تھا۔ یلدرم لاہور تک ان کے ہمراہ گئے۔'' (94)

1922ء میں سجاد حیدر یلدرم کے اہل خانہ بھی لاہور میں ایک دفعہ آئے تو اقبال نے انہیں اپنے انارکلی والے مکان پر مدعو کیا مگر اقبال اور اکبر الہ آبادی خواتین کے پردے کے سخت قائل تھے مگر نذر الزہرہ نے پردہ ترک کر کے سودیشی اور کھادی تحریک میں حصہ لیا نذر سجاد چند سال سے کھادی ساڑھیاں پہن رہی تھیں۔ قرۃ العین حیدر اقبال کی اس دعوت کا ذکر کرتے ہوئے پردہ کی رسم ترک کرنے کے متعلق بھی بتاتی ہیں۔

''اس جگہ۔۔۔ مُن نے راستے میں ایک سمت اشارہ کیا۔۔۔ علامہ اقبال رہا کرتے تھے۔ 1922ء تک۔ آپا حمن بولیں۔۔۔ بڑی اماں نے ایک مرتبہ ذکر کیا تھا کہ جب اقبال اپنے انارکلی والے مکان میں

رہتے تھے۔ وہ علی گڑھ سے لاہور آئی ہوئی تھیں۔
اقبال نے ان کو اسی مکان میں کھانے پینے پر بلایا تھا۔
بڑی اماں نے اس زمانے میں پردہ ترک کر دیا تھا مگر
علامہ مرحوم کے سامنے نہیں آئی تھیں کہ ان کو افسوس
ہوگا۔'' (95)

اقبال نذرالزہرہ کو سیدزادی ہونے پر ان کا احترام کرتے تھے اور انہیں آقازادی کے لقب سے پکارتے تھے۔ مگر اقبال تو اقبال، اکبرالہ آبادی بھی ان کے پردہ ترک کرنے پر جی ہی جی میں کڑھتے رہتے تھے کہ بچپن میں ان کے آباؤاجداد پردے کی رسم کے سخت قائل تھے مگر آج کی نسل آزاد خیالی پر اُتر آئی ہے۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں تذکرہ کرتی ہیں۔

''اب علامہ اقبال کو لیجئے اور اسلامی کلچر کے متعلق ان
کے نظریات۔'' بڑی اماں میں کتنی ہمت تھی اپنے
زمانے کے Giants کو مستقل Defy کرتی رہتی
تھیں۔۔۔'' اکبر الہ آبادی اور اقبال اماں کی
آزادخیالی سے نالاں تھے۔۔۔۔ اقبال اماں کو
آقازادی کہتے تھے یعنی رسولؐ اللہ کی اولاد۔ شاید اسی
وجہ سے ناراض تھے کہ آلِ رسولؐ ہو کر بے پردہ
ہوگئیں۔ جو تھا نہیں ہے۔ جو ہے نہ ہوگا۔ وقت اتنا
بدل چکا ہے کہ اگر اس زمانے کے متعلق سوچیے تو
عجیب لگتا ہے جب میر فیض العسکری، نذرالباقر اور
ظہورالحسنین اور اقبال اکٹھے مدرسے جاتے تھے اور
انعام اللہ ماموں کے چچا علامہ میر حسن سے پڑھتے

تھے اور تین سالہ اماں اقبال کے والد شیخ نور محمد کا سیا
ہوا سرخ ریشمی برقعہ اوڑھ کر اپنے دادا میر مظہر علی کی
گود میں گھوڑے پر بیٹھی تھیں۔'' (96)

قرۃالعین حیدر اپنے خاندان کی خواتین اور بالخصوص نئی نسل کے پردہ کی رسم ترک کرنے کے متعلق بتاتی ہیں۔ جس سے ان کے آباؤاجداد قبروں میں سخت تکلیف میں مبتلا تھے۔ مگر علامہ اقبال اور اکبرالہ آبادی نے جب پردہٗ کی رسم پر عمل پیرا ہونے کے متعلق اشعار تحریر کیے تو قرۃالعین حیدر اس کے متعلق یہ اظہار کرتی ہیں کہ ان کے آباؤ اجداد نے قبروں میں بھی خوشی کا اظہار کیا ہوگا کیونکہ قرۃالعین حیدر کے خاندان اور نئی نسل کی بے راہ روی اور پردہٗ ترک کرنے کے متعلق اقبال نے پہلے ہی بھانپ لیا تھا۔ جسے وہ علامہ اقبال کے افکار کی روشنی میں ان الفاظ کے ساتھ وضاحت کرتی ہیں۔

''اس وقت میر احمد علی اور شریف النساءٔ بیگم اور سید جلال
الدین حیدر اور سعیدہ بانو بیگم نے قبروں میں کروٹیں لی
ہوں گی۔ اسی وجہ سے پردے کا حکم آیا ہے اور اکبرالہ
آبادی اور اقبال نے شاید اس منظر کو پہلے سے دیکھ لیا ہو۔
یہ ڈرامہ دکھائے گا کیا سین۔۔۔۔ میری صراحی سے قطرہ
قطرہ۔'' (97)

اقبال اور یلدرم میں نہ صرف ملاقاتیں ہی رہیں بلکہ ان کے تعلقات خط و کتابت کی حد تک بڑھ گئے۔ ان خطوط کا سلسلہ اس وقت شروع ہوا جب یلدرم ستمبر 1920ء میں علی گڑھ کو مسلم یونیورسٹی کا درجہ ملنے پر پہلے رجسٹرار مقرر ہوئے۔ اور وہ آٹھ سال تک شعبۂ اُردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے اعزازی صدر بھی رہے۔ (98) یلدرم کے دورِ رجسٹرار میں جنوری 1923ء کو یونیورسٹی کے زیرِ اہتمام یونیورسٹی کانووکیشن کے موقع پر ادبی رسالے ''علی گڑھ میگزین'' کا خاص نمبر شائع کرنے کے لیے سوچ بچار ہوئی تو

ایڈیٹر میگزین خواجہ منظور حسین نے علامہ اقبال کو ایک تازہ تصویر مع تازہ کلام بھجوانے کی فرمائش کی اور ساتھ ہی یلدرم کا ذکر بھی کیا۔ بہر حال اس سلسلہ میں یلدرم نے اقبال کو مراسلہ بھیجا یا نہیں مگر اقبال نے خواجہ منظور حسین کے اسی خط کے بقیہ خالی حصے پر جواب تحریر کرتے ہوئے اس خط کے پشت پر نظم تحریر کی۔ اس خط پر کوئی تاریخ درج نہیں مگر خیال کیا جاتا ہے کہ دسمبر 1923ء کے پہلے دو ہفتوں میں اقبال نے یہ خط یلدرم کو لکھا تھا۔ (99) اقبال نے یلدرم کو جو خط تحریر کیا وہ درج ذیل ہے۔

''ڈیئر سجاد!

اس خط کے پچھلے صفحہ پر چند اشعار لکھتا ہوں۔ (100) ایڈیٹر صاحب کو دے دیجئے۔ اس وقت جلدی میں ہوں معاف کیجئے کہ علیحدہ کاغذ پر نہیں لکھ سکا۔ ایک شامی عرب بشیر کمال سے معلوم ہوا کہ محمد عاکف (101) ایڈیٹر، سہیل الرشاد، نے ترکوں کی شاعری کے بہت عمدہ نمونے جمع کیے ہیں۔ اس کتاب کا نام ''صفحات محمد عاکف'' ہے اس کا ترجمہ اردو میں ہونا چاہیے۔ محمد ثانی کے دیوان میں کوئی شعریت نہیں۔ والسلام

مخلص

محمد اقبال''۔ (102)

اقبال نے یلدرم کو ایک اور خط بھی تحریر کیا مگر شومئی قسمت سے اس پر بھی کوئی تاریخ وغیرہ درج نہیں کہ کب اقبال نے یلدرم کو یہ خط بھیجا۔ چنانچہ اس خط کے ارسال

کرنے کا مقصد بھی علی گڑھ میگزین کے لیے اپنے کلام کے متعلق بتایا گیا ہے۔

''ڈیئر سجاد!

جلیل احمد صاحب کا ان دل خوش کن الفاظ کے لیے جو انہوں نے میرے متعلق لکھتے ہیں میری طرف سے بہت بہت شکریہ ادا کیجئے۔ آخر کے تین شعر (103) اگر پسند نہ ہوں یا علی گڑھ کی فضا کے لیے موزوں نہ ہوں تو کاٹ دیجئے۔ والسلام

محمد اقبال''۔ (104)

اقبال کو یورپ سے واپسی پر فکر معاش کا مسئلہ درپیش آیا۔ اس سلسلہ میں انہوں نے 30 اکتوبر 1908ء کو بحیثیت ایڈووکیٹ انرولمنٹ کروائی جس بنا پر انہیں چیف کورٹ پنجاب میں پریکٹس کرنے کا اجازت نامہ مل گیا۔ وکالت پیشہ کے ساتھ ساتھ اقبال نے 10 مئی 1909ء کو گورنمنٹ کالج میں عارضی طور پر فلسفہ پڑھانے کی پیش کش قبول کر لی۔ (105) لیکن اقبال اپنی وکالت کی مصروفیات کے سبب گورنمنٹ کالج کی ملازمت سے مستعفی ہو گئے۔ جس بنا پر انہیں کالج کی جانب سے ایک الوداعی پارٹی عنایت کی گئی مگر پھر بھی اقبال کا تعلق کسی نہ کسی طریقہ سے گورنمنٹ کالج سے رہا۔ (106)

چنانچہ اقبال محکمہ تعلیم بالخصوص پنجاب یونیورسٹی اور دیگر جامعات سے بھی منسلک رہے۔ اقبال کا یہ تعلق 13 مئی 1899ء سے بحیثیت میکلوڈ عربک ریڈر سے لے کر 1937ء تک رہا۔ (107) علاوہ ازیں اقبال پیپر سیٹرز کے طور پر مڈل، انٹرنس، ایف۔اے، بی۔اے، ایم۔اے، بی او ایل، ایم او ایل، ایف ای ایل، ایل ایل بی، ای ایس سی اور سول سروس کے امتحانات کے پرچے مرتب کیے اور بطور ممتحن پنجاب، الہ آباد، ناگ پور، علی گڑھ اور دہلی کی جامعات کے لیے بھی کام کیا۔ حتیٰ کہ بیت العلوم

حیدر آباد کے لیے بھی تاریخ اسلام کے پرچہ مرتب کرتے رہے۔ بعض اوقات زبانی امتحان لینے کی غرض سے علی گڑھ، الہ آباد، ناگ پور اور لاہور کی جامعات میں شرکت کرتے تھے۔ (108)

اقبال 2 مارچ 1910ء کو پنجاب یونیورسٹی کے فیلو مقرر کیے گئے۔ آہستہ آہستہ اقبال اورینٹل و آرٹس فیکلٹی کے رکن مقرر ہوئے بعد ازاں ممبر سینٹ اور ممبر سنڈیکیٹ بنائے گئے اور عربی، فارسی اور فلسفہ کے شعبوں سے متعلق کنونیر بورڈ آف سٹڈیز کی حیثیت سے بورڈ کے اجلاسوں میں شرکت کرتے اور بورڈ کا کام ان مضامین کا نصاب مرتب کرنا اور ماہرین کی خدمات حاصل کرنا، طلبہ کے مسائل حل کرنا اور اپنی سفارشات یونیورسٹی سنڈیکیٹ کو پیش کرنا تھا۔

اقبال 1919ء میں اورینٹل فیکلٹی کے ڈین مقرر کیے گئے۔ 1923ء میں انہیں یونیورسٹی کی اکیڈیمک کونسل کے ممبر کی حیثیت حاصل ہوگئی اور اسی سال پروفیسر شپ کمیٹی کے ممبر بھی بن گئے۔ جس کا مقصد یونیورسٹی کے لیکچراروں اور پروفیسروں کی تقرری کرنا تھا۔ 1924ء میں اقبال مشاورتی انتظامیہ اور انتخابات کمیٹی کے رکن بھی بن گئے جن کا اولین مقصد کارکردگی کو بہتر بنانے کے لیے تجاویز پیش کرنا تھا۔ 1925ء میں حکیم احمد شجاع نے اقبال کے زیرنگرانی ان کے نظریات ورجحانات کو مدنظر رکھتے ہوئے سلسلہ ادبیہ کے نام سے موسوم چھٹی، ساتویں اور آٹھویں کلاسز کے لیے اردو نصاب کی تین کتب مرتب کیں جسے 12 جنوری 1925ء کو پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی نے شامل نصاب کرنے کی منظوری دے دی۔ اقبال پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی کے ممبر بھی مقرر ہوئے اور میٹرک کی جماعت کے لیے ایک فارسی کتاب ''آئینۂ عجم'' مرتب کی جسے 1927ء میں میسرز عطر چند کپور انارکلی بازار، لاہور نے شائع کیا۔ (109)

قرۃ العین حیدر اقبال کی اس تصنیف کی اشاعت کے متعلق وضاحت کرتی ہے کہ اقبال اور ناشر نے مجلس علوم مشرقیہ کے اراکین اور صدر عربی و فارسی کے اعزاز میں

عصرانہ دیا۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ کے ساتھ تذکرہ کرتی ہے۔

''مجلس علوم مشرقیہ ہند کے پانچویں اجلاس کی رپورٹ جس میں صدر شعبہ عربی و فارسی' ...... ڈاکٹر محمد اقبال اور لاہور کے مشہور کتب فروش گلاب سنگھ عطر چند کپور نے مہمانوں کو مقبرہ جہانگیر میں عصرانہ دیا۔''(110)

یلدرم کے افسانوں کا مجموعہ ''خیالستان'' جسے 1910ء میں مخزن بک ڈپو لاہور نے شائع کیا۔ اس کے متعلق جنوری 1911ء میں ''مخزن'' میں اشتہار ان الفاظ کے ساتھ تحریر کیا گیا تھا۔

''چھپ کر تیار ہے، ''خیالستان'' سجاد حیدر کے مصنفہ قصے اور مضامین، سجاد حیدر کے اچھوتے مضامین، جس قدر کی نگاہ سے دیکھے گئے ہیں محتاجِ بیان نہیں۔ صرف مثال کے طور پر اتنا بتا دینا کافی ہے کہ بعض اوقات ایسی فرمائشیں آتی ہیں کہ مخزن کا ایک پرانا پرچہ جس میں صاحب موصوف کا فلاں مضمون چھپا تھا تلاش کر کے ایک روپے کی وی۔ پی بھجوا دیجئے۔''
(111)

''خیالستان'' نے اپنی اشاعت کے بعد اردو ادب میں اعلیٰ مقام حاصل کیا اور ایک مقبول ترین تصنیف کا روپ اختیار کر لیا۔ بقول پطرس بخاری

''یہ مجموعہ اپنی اشاعت کے چند ہفتوں کے اندر اندر اردو کی ایسی مقبول تصنیف بن گیا جو بڑی رغبت سے بار بار پڑھی گئی۔''(112)

اقبال نے ''خیالستان'' کی مقبولیت اور روز بروز بڑھتی ہوئی شہرت کے ساتھ ساتھ ادبی لحاظ سے ضرورت محسوس کرتے ہوئے پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ کے ممبر کی حیثیت سے اسے بی۔اے کے نصاب میں شامل کرنے کی سفارش کی جو علامہ اقبال کے یلدرم کے ساتھ گہرے روابط کا واضح ثبوت ہے۔جس کا قرۃ العین حیدر نے ان الفاظ میں ذکر کیا ہے۔

''اقبال نے خیالستان کو پنجاب یونیورسٹی کے بی۔اے کے اردو نصاب میں شامل کروایا۔''(113)

''خیالستان'' کی اشاعت کے چند ہفتے بعد ہی یہ تصنیف شہرہ آفاق بن گئی۔ 1910ء کے اگلے اٹھارہ برس میں اٹھارہ ایڈیشن شائع ہوئے۔ یلدرم نے متعدد ڈرامے اور کہانیاں تراجم کی ہیں جو دراصل طبع زاد تخلیقات ہی محسوس ہوتی ہیں۔ یہ تخلیقات ترکی کے پس منظر کے ساتھ جدید مدنیت یورپین کی بجائے ترکی لیبل کے ساتھ بہتر انداز میں پیش کی گئی ہیں۔ یلدرم مسلمانوں میں رونما ہونے والی تبدیلی سے آگاہ تھے۔اسی لیے مسلمانوں کی نئی خود آگہی کے دھارے میں شریک ہو گئے۔ انہوں نے علی گڑھ سے تعلیم حاصل کی جس وجہ سے ان کی شہرت ان کے لیے قابلِ عزت اور باعث فخر تھی۔

یلدرم کا تعلق درحقیقت اس نسل کے افراد سے تھا جنہوں نے مسلمانوں کی زندگی میں جہانِ نو پیدا کرنے کی کاوش کی۔ وہ قدیم و جدید، مذہب اور سائنس، انگریزی اور عربی اور مشرق و مغرب پر مشتمل تھے۔ یہی وہ نظریہ تھا جس پر علی گڑھ کالج نے عمل درآمد کیا۔ اسی نظریہ کے چند عناصر نے اکبرالہ آبادی کو ملول اور غمزدہ کیا۔ مگر وقت کے ساتھ ساتھ جدید مدنیت کے حامی اپنے مقاصد میں کامیاب رہے مگر اس کے برعکس علامہ اقبال جدید و قدیم دونوں ادوار کی عکاسی کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر یلدرم اور اقبال کے درمیان فرق واضح کرتے ہوئے علامہ اقبال کو فوقیت دیتی ہیں۔ اسی سبب وہ اقبال کی

عظمت کی قائل نظر آتی ہیں۔ جس کے متعلق ان الفاظ میں تذکرہ کرتی ہیں۔

> ''عمرانیات کے لحاظ سے اقبال کے برعکس سجاد حیدر
> موجودہ دور سے تعلق نہیں رکھتے۔ اقبال دونوں ادوار
> میں شامل تھے۔ چنانچہ عظیم ہونے کے ساتھ ساتھ
> زیادہ لوگوں کی زبان پر ہے۔'' (114)

علامہ اقبال نے 23 دسمبر 1924ء کو ایک انگریزی مقالہ بعنوان ''اسلام میں اجتہاد'' یا ''الاجتہاد فی الاسلام'' اسلامیہ کالج لاہور کے حبیبہ ہال میں پڑھا۔ اقبال کے اس خطبہ کے مطالعہ کرنے کے بعد مدراس کے سیٹھ جمال محمد جس نے مسلم ایسوسی ایشن قائم کر رکھی تھی۔ اقبال کو 1925ء میں مدراس میں اجتہاد کے موضوع پر مع تمام اخراجات مدعو کیا جسے اقبال نے قبول فرمایا۔ اقبال کے نزدیک اس دعوت کے اور بھی مقاصد تھے جن میں ایک تمدنِ اسلام کے اہم ترین مسائل کے متعلق ہمعصری تقاضوں کی روشنی میں اپنے نظریات یا تحقیقات کو یکجا کر کے کتابی شکل میں پیش کر کے شائع کرنا چاہتے تھے۔ (115)

علامہ اقبال 1929ء کو مدراس پہنچے یہ سفر خالصتاً علمی تھا اس میں انہوں نے اپنے خطبات کے ذریعے عہد حاضر کے مسلمانوں کو اسلامی تمدن کی قدیم فکری روایات کو فکرِ جدید کی روشنی میں پیش کرنے کی ترغیب دی تاکہ مستقبل میں ایک نیا اسلامی معاشرہ قائم کیا جائے۔ اقبال نے اس خطبہ ''اسلام میں اجتہاد'' میں مسلمانوں کے دورِ جدید کے مسائل پر روشنی ڈالتے ہوئے فرسودہ مسائل کو ختم کرنے کی ترغیب دی ہے اور اُن مسائل پر روشنی ڈالی جن سے امتِ مسلمہ دوچار تھی۔ اقبال نے اس خطبہ میں اجتہاد پر زور دیتے ہوئے قانون سازی میں مکمل آزادی پر زور دیا اور بتایا جب سے تفرقہ بازی شروع ہو چکی ہے، اجتہاد کی طرف کسی بھی فرقہ نے توجہ نہیں دی۔ فقط جماعت اہلِ سنت نے ضرورت محسوس کی ہے۔ جس کے متعلق اقبال یوں تحریر کرتے ہیں۔

''اس میں کوئی شک نہیں کہ نظری طور پر اہل سنت و
الجماعت نے اجتہاد کی ضرورت سے کبھی انکار نہیں کیا گو
جب سے مذاہب اربعہ قائم ہو چکے ہیں عملاً اس کی کبھی
اجازت بھی نہیں دی کیونکہ انہوں نے اس پر کچھ ایسی
شرطیں لگا دی ہیں جن کا پورا کرنا ناممکن تو کیا سرے سے
محال ہے۔''(116)

اسلام میں اجتہاد کے سلسلہ میں اقبال کے نزدیک بعض مغربی ناقدین نے یہ اعتراض کیا ہے کہ ترکوں کے اثرات کے سبب جامد ہوئے ہیں جس کی اقبال شدت سے نفی کرتے ہیں اور اجتہاد میں رکاوٹ کے اور بھی سبب بتاتے ہیں جن میں عقلی تحریک ہے۔ تحریک عقلیت ایک انتشار خیز قوت ہے جس کے سبب مدنیت اسلام کا استحکام خطرے میں ہے۔ عباسی قوانین میں سختی پیدا کرتے گئے۔ تیسری وجہ وہ قیامت خیز دور تھا جب اسلامی دنیا کے ذہنی مرکز کو تیرہویں صدی میں نیست و نابود کیا۔ جس سے مورخوں نے تاتاری حملوں کا تذکرہ کر کے اسلام کے مستقبل کے متعلق مایوس کن اثرات پھیلائے۔(117)

ترکوں نے مذہبی اور سیاسی لحاظ سے قوتِ اجتہاد کا اظہار سیاسی اور مذہبی نظام کی حیثیت سے یکجا کیا ہے۔ اس سلسلہ میں انہوں نے منصبِ خلافت پر غور و خوض کیا کہ کیا اسلامی تعلیمات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اسے فرد واحد یا ارا کانِ مجلس کو سونپا جا سکتا ہے۔؟ اس کے متعلق علامہ اقبال ترکوں کے اجتہاد پر روشنی ان الفاظ میں ڈالتے ہیں۔

''ترکوں کا اجتہاد یہ ہے کہ اسلامی تعلیمات کی رو سے
تو اس منصب کو افراد کی ایک جماعت، بلکہ کسی منتخب
شدہ مجلس کے ذمے بھی کیا جا سکتا ہے۔''(118)

اقبال ترکوں کے اس نقطہ نظر کی داد دیتے ہیں کہ ان کا یہ عمل کسی بھی تائید کی ضرورت محسوس نہیں کرتا کیونکہ جمہوری طرز حکومت اسلام کی روح کے بالکل عین مطابق

ہے۔ترکی کے اس نقطہ نظر کو مزید سمجھنے کے لیے ابن خلدون کے نظریات جوانہوں نے اپنی تصنیف ''مقدمہ'' میں خلافت اسلامیہ سے متعلق تین نظریے بیان کیے ہیں۔ان کے متعلق اقبال یوں وضاحت کرتے ہیں۔

> ''یہ کہ خلافت ایک امر شرعی ہے لہٰذا اس کا قیام واجب ہے (ب) یہ کہ اس کا تعلق ضرورت اور مصلحت سے ہے اور (ج) یہ کہ اس کی سرے سے ضرورت نہیں۔آخری نظریہ خوارج کا ہے۔۔۔۔ جدید ترکی کا رجحان دوسرے نظریے کی طرف ہے یعنی وہ اس معاملے میں معتزلہ کے ہم خیال ہیں۔جن کی رائے یہ تھی کہ عالمگیر خلافت کا تعلق صرف ضرورت اور مصلحت وقت سے ہے۔''(119)

اقبال نے مسئلہ خلافت پر روشنی ڈالتے ہوئے اس کی تینوں شقوں کا تذکرہ کرتے ہوئے دوسری شق کی طرف زیادہ ضرورت قرار دیتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے بھی مسئلہ خلافت پر روشنی ڈالتے ہوئے اہلِ حدیث اور شیعہ کے مابین جھگڑا کا ذکر کیا ہے اور اس کے نزدیک خلفاً کو صرف مذہب کی شیرازہ بندی اور امور سلطنت نپٹانے کے لیے نصب خلافت سونپا گیا ہے۔قرۃ العین حیدر اقبال کی تینوں شقوں میں ایک اور شق کا اضافہ کرتے ہوئے شیعہ اور اہلِ حدیث فرقے کے مسائل کا تذکرہ کی مخالفت ان الفاظ کے ساتھ کرتی ہیں۔

> ''آج اہلِ حدیث اور شیعوں کا مسئلہ خلافت پر معرکہ کا مباحثہ ہوگا۔۔۔ میں مباحثے کا اصولاً مخالف ہوں اور مسئلہ خلافت ایسا پیش پا افتادہ جھگڑا ہے کہ اس میں وقت صرف کرنا سعی لاحاصل ہے۔خلفاء،

> انبیاؑ کی طرح مامور من اللہ نہیں، محض نو زائیدہ مذہب کی شیرازہ بندی اور انتظامِ سلسلہ قائم رکھنے کے لیے شوریٰ سے نصب خلافت ہوتا رہا ہے۔ تیرہ سو سال بعد آنے والی نسلوں پر زمانہ ماضی کے امرائے ملت کا اقرار یا انکار کیا اثر ڈال سکتا ہے۔'' (120)

اقبال نے ترکوں کے اس فیصلہ کی داد دی ہے کہ اب وہ دور نہیں کہ عالمگیر خلافت کا تصور عملاً کامیاب ہو لہٰذا جب تک اسلامی سلطنت قائم و دائم تھی تب تک ممکن تھا اب ہر کہیں آزاد اور خود مختار ریاستیں قائم ہو چکی ہیں۔ ماضی میں خلافت کے سلسلہ میں ایران اور مراکش ہمیشہ ترکی سے الگ رہا۔ لہٰذا ترک سیاسی افکار سے مفاد اٹھانے کے سلسلہ میں حق بجانب ہیں۔ اقبال ترک شاعر ضیاء کی ایک ترجمہ شدہ نظم کا حوالہ دیتے ہوئے بیان کرتے ہیں۔

> ''مسلمانوں میں کوئی موثر سیاسی اتحاد پیدا ہوگا تو جب ہی کہ بلادِ اسلامیہ آزاد ہو جائیں اور پھر سب کے سب مل کر ایک خلیفہ کی اطاعت اختیار کر لیں۔ لیکن کیا اس امر کا آج امکان بھی ہے اگر نہیں ہے تو پھر بجز انتظار کے چارہ کار ہی کیا ہے؟ لہٰذا خلیفہ کو چاہیے اور نہیں تو اس اثناء میں اپنا گھر ہی درست کر لے۔ وہ ایک ایسی ریاست کی تاسیس کا بیڑا اٹھائے جو زمانہ حال میں چلنے کے قابل ہو۔'' (121)

اقبال ترک شاعر ضیاء کے اشعار کا حوالہ دیتے ہوئے بتاتے ہیں کہ اس کے نزدیک ترکی زبان میں مذہبی تعلیم دینا جائز ہے اور اسی زبان میں قرآن اور نماز پڑھتے ہیں۔ اقبال ضیاء کے الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔

''وہ سرزمین جہاں ترکی میں اذان دی جاتی ہے،
جہاں نمازی اپنے مذہب کو جانتے اور سمجھتے ہیں،
جہاں قرآن پاک کی تلاوت ترکی زبان میں کی جاتی
ہے، جہاں ہر چھوٹا بڑا احکام الٰہیہ سے واقف ہے۔
اے فرزند ترکی وہ ہے تیرا آبائی وطن۔'' (122)

اقبال ضیاء کے ان خیالات کے بعد اسلامی اندلس کے مہدی محمد بن تومرت کے متعلق بتاتے ہیں کہ اس نے عنان حکومت سنبھالتے ہی حکم صادر کیا کہ بربر قوم ناخواندہ ہے اسے قرآن، نماز اور اذان بربری زبان میں سکھائی جائے اور علماً اور فقہا بھی اسے بربری میں رائج کریں۔ (123)

اقبال ترک شاعر کے جذبہ جوش کے متعلق بتاتے ہیں کہ وہ خواتین و مرد کے درمیاں مساوات کا خواہاں ہے اور اس چند بنیادی تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے۔

''۔۔۔۔ یہ عورت ہی تو ہے جس کی بدولت میری
زندگی کی گہرائیوں سے مقدس ترین آرزوئیں بیدار
ہوتی ہیں۔۔۔۔اس نے مجھے زندگی سے آشنا کیا۔ یہ
کیسے ممکن ہے کہ اللہ تعالیٰ کا مقدس قانون اس حسین و
جمیل مخلوق کو قابل نفرت ٹھہرائے۔ علماء نے قرآن
مجید کی تعبیر وتفسیر میں ٹھوکر کھائی ہے۔'' (124)

اقبال اس خطبہ کی رو سے ہندوستان کے علماً اور فقہا سے توقعات وابستہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ زمانے کے ساتھ تبدیلی لازم ہے۔ جس کا اظہار یوں کرتے ہیں۔

''اب جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے،
ہندوستان اور مصر کے علماً نے اس سلسلے میں ابھی تک
کوئی رائے ظاہر نہیں کی۔'' (125)

اقبال کی خواہشات و توقعات پر پورا اترنے کے لیے یلدرم نے نہ صرف قدم بڑھایا بلکہ اسلام میں اجتہاد پر زور دیتے ہوئے ترک شاعر ضیاء کے افکار کو نمایاں طور پر بروئے کار لاتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار کیا۔ جس پر یلدرم کے خلاف بھی ایک زبردست واویلا مچا۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں ذکر کرتی ہیں۔

> ''ابا جان اپنے زمانہ طالب علمی میں ہی مضمون لکھا کرتے تھے کہ نماز تک اردو میں پڑھی جائے۔۔۔ تعلیمِ نسواں، پردہ، مغربی طرزِ معاشرت، احکامِ شریعت، اسلام بحث کے موضوع ہوا کرتے تھے۔ سجاد ان مباحثوں میں پیش پیش ہوتے جو تجاویز پیش کرتے اس وقت وہ نا قابل عمل معلوم ہوتی تھیں مثلاً اُن کا خیال تھا کہ نماز دیسی زبان میں ہوا کرے اور قرآن شریف کا ترجمہ بغیر عربی عبارت کے شائع کیا جائے۔ مسجدوں میں ایسے غسل خانے بنائے جائیں جن میں کوٹ پتلون اور ہیٹ استعمال کرنے والے مسلمانوں کو وضو کرنے میں سہولت ہو۔ اگر جوتوں سمیت نماز پڑھی جائے تو بوٹ پر چڑھانے کے لیے غلاف موجود ہوں۔ اسلامی قانون وراثت میں وہ مشترکہ خاندان کے طرز پر تبدیلی چاہتے تھے۔ اُردو قرآن شریف، اُردو نماز اور تقسیم وراثت پر سجاد کے مضامین رسالوں میں شائع ہوئے تو اُن کے خلاف بہت کچھ لے دے ہوئی۔'' (126)

اقبال کے اس خطبہ ''اسلام میں اجتہاد'' سے قدامت پسند علمائ پیش کردہ

خیالات سے معترض ہوئے اور مولوی ابو محمد دیدار نے اقبال کے خلاف فتویٰ کفر جاری کر دیا۔ اقبال کو اس بات کا شدید رنج ہوا جس کا اظہار وہ مولانا اکبر شاہ خاں نجیب آبادی سے ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

''آپ نے ٹھیک فرمایا ہے پیشہ ور مولویوں کا اثر سر سید احمد خاں کی تحریک سے بہت کم ہو گیا ہے۔ مگر خلافت کمیٹی نے اپنے پولٹیکل فتووں کی خاطر ان کا اقتدار ہندی مسلمانوں میں پھر قائم کر دیا۔ یہ ایک بہت بڑی غلطی تھی جس کا احساس ابھی تک غالباً کسی کو نہیں ہوا۔ مجھ کو حال ہی میں اس کا تجربہ ہوا ہے کچھ مدت ہوئی میں نے اجتہاد پر ایک مضمون لکھا تھا جو یہاں ایک جلسہ میں پڑھا گیا تھا۔ انشاء اللہ شائع بھی ہو گا مگر بعض لوگوں نے مجھے کافر کہا۔'' (127)

اقبال دراصل مسلمانوں کی نئی نسل کے بارے میں بے حد متفکر تھے کہ کہیں نئی نسل فکری سطح پر یورپ سے رجوع نہ کر لے اور یورپی نظریات کی چمک دمک سے بے راہ روی کا شکار ہو کر بھٹک نہ جائے۔ اس کا اظہار اقبال سید سلیمان ندوی سے ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

''میں آپ سے سچ کہتا ہوں کہ میرے دل میں ممالک اسلامیہ کے موجودہ حالات دیکھ کر بے انتہا اضطراب پیدا ہو رہا ہے۔ ذاتی لحاظ سے خدا کے فضل و کرم سے میرا دل پورا مطمئن ہے۔ یہ بے چینی اور اضطراب محض اس وجہ سے ہے کہ مسلمانوں کی موجودہ نسل گھبرا کر کوئی دوسری راہ اختیار نہ کر لے۔'' (128)

اقبال اچھی طرح آگاہ تھے کہ ہندوستانی مسلمان سیاسی لحاظ سے دیگر ممالک اسلامیہ کی قطعاً کوئی معاونت نہیں کر سکتے البتہ ذہنی لحاظ سے کچھ تعاون کر سکتے ہیں۔ (129) وہ سمجھتے تھے کہ یورپ میں تجدید دین مارٹن لوتھر تحریک کے ذریعے عمل میں آئی مگر دنیائے اسلام میں ایسے کلیسا کی قطعاً کوئی ضرورت نہیں جو کسی رکاوٹ کو ختم کرتا مگر پھر بھی احیائے علوم اسلامیہ کی شدت سے ضرورت تھی۔ جس کے طفیل ہی اسلام اور علوم جدیدہ کی حیات ذہنی کا ٹوٹا ہوا رابطہ دوبارہ جوڑ کر مسلمانوں کو جدید تعلیم، سائنس اور ٹیکنالوجی کی صورت میں دے کر ترقی کی جانب گامزن کیا جا سکتا تھا اور انہیں یورپی تمدن کے فکری اور سائنٹفک پہلوؤں کو قبولیت کا احساس دلایا جا سکتا تھا کہ یہ کسی قسم کے غیر اسلامی علوم کی تقلید نہیں ہے بلکہ یورپ نے ان کے زوال کے دور میں اضافے کیے۔ اسی فکری تسلسل کو ترقی یافتہ شکل دے کر اس میں اضافہ کرنا ہے (130)۔ ایسی کاوش سر سید احمد خاں نے بھی کی تھی مگر انہوں نے اپنے نظریات کی بنیاد زیادہ تر معتزلہ کے افکار پر قائم کی جس بنائ پر وہ ناکام رہے۔ (131) اقبال کو معلوم تھا کہ دنیائے اسلام میں ایک ذہنی انقلاب کے آثار پیدا ہو رہے تھے مگر یہ قومیں ابھی تک اپنی سیاسی واقتصادی مشکلات میں الجھی ہوئی ہیں۔ مگر وہ دنیائے اسلام کے لیے اچھے اچھے آدمیوں کی توقع رکھتے تھے جو اس انقلاب کے لیے صحیح رہنمائی فرمائیں۔ (132)

اقبال کو دنیائے اسلام کے لیے اچھے اچھے آدمیوں کی تلاش ہمیشہ جاری رہی اور اقبال کی ان توقعات پر یلدرم پورے بھی اترے۔ یلدرم تو سر سید احمد خاں کے معتقدین میں سے تھے اور وہ سر سید احمد خاں کی طرح معتزلہ افکار پر عمل پیرا تھے اور وہ جدید سائنس اور عقلیت پرستی کو تسلیم کرتے تھے۔ ان کا تعلق ہندوستان کی عقلیت پرست اور اصلاح پسند نسل سے تھا جو سر سید اور ان کے رفقا کار پسند کرتے تھے۔ قرۃ العین حیدر اپنے والدین کے ان نظریات پر واضح انداز میں روشنی ڈالتی ہے جو اقبال کے تصور اجتہاد کی عکاسی کرتے ہیں اور جس سے اس کے والدین متاثر تھے۔

''انیسویں صدی کے نصف آخر میں، مغرب میں نظریہ ارتقاء، جدید سائنس اور عقلیت پرستی اور مذہب میں مطابقت پیدا کرنے کی جو کوششیں کی گئی تھیں ۔سرسید اور اُن کے رفقا اُن سے بہت متاثر ہوئے تھے۔ مغرب میں ''ایوولیو مشنری نیچرل تھیولوجی'' کا زور رہوا۔ یہاں سرسید اوران کے ساتھی بھی ''نیچری'' کہلائے۔ وہاں بائیبل، یہاں قرآن شریف کو''عین قانون فطرت کے مطابق'' ثابت کیا گیا۔فوق العادات اور کرامات کو زور وشور سے مستر د کر دیا۔ یہی رویہ ہندوستانی مصلحین کا رہا۔ارتقاً کی تھیوری مسلسل ترقی کے نظریئے پر مبنی تھی مغرب میں سائنس تیزی سے آگے بڑھ رہا تھا۔ اواخر انیسویں صدی اور اوائل بیسویں صدی تک مغرب کے اہل دانش انتہائی امید پرست رہے۔ ان کی دنیا متواتر ترقی پذیر تھی۔ رجائیت اور ترقی یہی جوش اور ولولہ ہندوستان کے مصلحین نے اپنایا۔ ابا اور اماں ہندوستان کی عقلیت پرست اصلاح پسند نسل سے تعلق رکھتے تھے۔ اباجان جوانی کے زمانے میں پہلے غالباً Agnostic تھے پھر خود کو پکا نیچری کہتے تھے اور قرون وسطیٰ علمائے معتزلہ کی عقلیت پرستی کے مداح تھے۔ اباجان تاریخ دان اور دانشور تھے۔ اماں بہت زیادہ پڑھی لکھی نہیں

تھیں لیکن تحریک سرسید کی تربیت یافتہ اورلڑکپن سے
اصلاح مذہب کی نقیب رہی تھیں لہٰذا ان دونوں کے
درمیان شیعہ سنی تکرار کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا
علاوہ ازیں دودھیال، ننھیال دونوں جگہ متعدد رشتے
دار دونوں فرقوں کے پائے جاتے تھے (یہ جھگڑا
صرف شہر لکھنؤ کی خاصیت تھا) شاہ ولی اللہ کی تحریک،
مغرب کی ایوولیومشنری نیچرل تھیولوجی اور سرسید کی
تجدید و اصلاح دین سب نے مل کر ابا جان اماں کی
نسل کو متاثر کیا تھا۔ اُن کے اکثر دوستوں کے
خیالات اسی قسم کے تھے۔'' (133)

سجاد حیدر یلدرم کو اردو ادب کے ہر شخص میں ادبی خصائص کی بناء پر اقبال کی خصوصیات نظر آتی تھیں۔ اس سلسلہ میں یلدرم نے ''ز۔خ۔ش'' کے عنوان سے ایک مضمون تحریر کیا۔ ''ز۔خ۔ش'' دراصل نواب سر مزمل اللہ خاں بہادر اور ادبی ای کے سی آئی ای رئیس بھیکم پور کی چھوٹی صاحبزادی جن کا نام زاہدہ خاتون شیروانیہ تھا۔ وہ اعلیٰ پائے کی ادیبہ تھی۔ جن کی حیرت انگیز قادرالکلامی طبقہ نسواں کے لیے باعث صد افتخار کا درجہ رکھتی تھی۔ جن کی بے وقت موت 1923ء میں واقع ہوئی اور اردو علم و ادب کے لیے ناقابل تلافی نقصان ہوا۔ یلدرم نے ''تہذیب نسواں لاہور'' میں ان کے متعلق ان الفاظ کے ساتھ خراج تحسین پیش کیا۔

''وہ ایک عندلیب تھی جو قفس میں پیدا ہوئی، قفس میں
جی اور اس نے قفس ہی میں دم توڑا۔۔۔۔ وہ اپنی
مختصر مگر متجلا زندگی میں اپنے تئیں خاک نشین
ز۔خ۔ش۔کہا کی۔ آج حقیقتاً خاک نشینی کی

آرزومند آسودۂ خاک ہے۔ خوش درخشید مگر شعلہ
مستعجل بود۔'' (134)

یلدرم کو ان کی ایک نظم بے حد پسند تھی جس بنا پر انہیں شاید اُن کے ہاں کلامِ اقبال کی خصوصیات نظر آئیں۔ اسی لیے یلدرم زاہد خاتون شیروانیہ کے معتقد تھے اور اُسے ''عورتوں کا اقبال'' کے لقب سے پکارتے تھے۔ قرۃ العین حیدر اس سلسلہ میں یلدرم کی اقبال شناسی کی دلچسپی کا ذکر ان الفاظ کے ساتھ کرتی ہیں۔

''نواب مزمل اللہ خان کی جوانمرگ بیٹی زاہدہ
خاتون شیروانیہ نے دہرہ دون میں ایک نظم کہی تھی۔
ابا جان کو جوز۔خ۔ش مرحومہ کو ''عورتوں کا اقبال''
کہا کرتے تھے۔ بہت پسند تھی۔'' (135)

سجاد حیدر یلدرم 1924ء میں علی گڑھ یونیورسٹی سے رخصت لے کر یورپ گئے۔ یلدرم نے اس سفر کا احوال بذریعہ خط تحریر کیا ہے کہ وہ 24 مئی کو عدن پہنچے۔ عدن میں اس روز شدید گرمی تھی۔ 26 مئی 1924ء سویز پہنچے۔ یہاں سے بذریعہ ریل قاہرہ روانہ ہوئے۔ یکم جون 1924ء کو پورٹ سعید میں موجود تھے۔ یہاں سے جزیرہ سسلی روانہ ہوئے۔ یہ وہی جزیرہ ہے جہاں اقبال نے ''بانگ درا'' کی ایک نظم ''صقلیہ'' تحریر کی تھی۔ اور اقبال بھی قیام یورپ سے 1908ء میں اس جزیرہ کے قریب سے گزرے اور مسلمانوں کی عظمت کا رونا رویا تھا۔ بقول ڈاکٹر جاوید اقبال۔

''جب اُن کا جہاز اٹلی کے جزیرہ سسلی کے ساحل کے
قریب سے گزرا تو ان کے دل میں کچھ اور ہی جذبات
موجزن تھے۔ وہ سسلی کو مازنی کی سرزمین کے طور پر
نہیں بلکہ تہذیب حجازی کے مزار کی صورت میں دیکھ
رہے تھے۔'' (136)

وہاں اس مقام پر یلدرم کو اقبال بے ساختہ یاد آتے ہیں اور وہ اقبال کی یاد اور اسی مذکورہ نظم کا تذکرہ اپنے سفر کی روداد میں بیان کرتے ہیں۔ جس کے متعلق قرۃالعین حیدر ان الفاظ میں تذکرہ کرتی ہے۔

''پورٹ سعید سے خط لکھ چکا ہوں وہاں ہم لوگ دو گھنٹے کے لیے اترے تھے۔ چار دن بعد 30 مئی کو جزیرہ سسلی پہنچے۔ اس جزیرہ کو دور سے دیکھ کر اقبال نے کہا تھا۔ وہ نظر آتا ہے۔ تہذیب حجازی کا مزار......اقبال

P & O

کمپنی کے جہاز سے گئے تھے۔ ہمارا اطالوی جہاز وہاں تین گھنٹے ٹھہرا۔ اتر کر شہر Catania کی سیر کی۔ ایک نئی دلفریب دنیا تھی۔۔۔۔ 31 مئی صبح آٹھ بجے ہمارا جہاز نیپلز پہنچا۔'' (137)

قرۃالعین حیدر یلدرم کے متعلق ایک اور واقعہ بیان کرتی ہیں جس میں یلدرم کلام اقبال سے محظوظ ہوتے تھے۔ وہ چھٹیوں کی صبح صبح اخبار پڑھنے کے ساتھ ساتھ کلام اقبال بھی گنگناتے رہتے۔ قرۃالعین حیدر نے اقبال کے پسندیدہ اشعار کا بھی ذکر کیا ہے جو یلدرم گنگناتے تھے۔ یلدرم اپنی لائبریری میں اخبار پڑھتے ہوئے قرۃالعین حیدر کو آواز دیتے کہ بیٹا ادھر آئیں اور مجھے ذرا یہ پڑھ کر سنائیں کیا لکھا ہے۔ یہاں قرۃالعین حیدر اپنے والدِ محترم کے ساتھ والہانہ لگاؤ کا تذکرہ بھی کرتی ہیں۔

''وہ مجھ سے بے حد خوش تھے اور انت سمے تک خوش رہے۔ چھٹیوں کی صبح کو، اپنی آرام کرسی پر نیم دراز،

> اخبار پڑھتے ہوئے وہ اپنے پسندیدہ اشعار گنگناتے
> رہتے، ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
> اور صبح دم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا اور آج ہیں وہ
> دشت جنوں پر جہاں، رقص میں لیلیٰ رہی لیلیٰ کے
> دیوانے رہے اور اخبار پڑھتے پڑھتے اپنے کتب
> خانے کی کھڑکی میں سے وہ پکارتے، بیٹا یہاں آؤ اور
> مجھے یہ پڑھ کر سناؤ۔'' (138)

یلدرم کے اقبال کے ساتھ یہ گہرے رشتے ادبی لحاظ سے قائم و دائم رہے۔ اور یہ تعلقات اقبال کی ادبی دنیا میں اولین دور سے ہی شروع ہو گئے تھے۔ اقبال یلدرم کو بہترین نقاد بھی تصور کرتے تھے۔ اور اپنے کلام کے متعلق مشاورت بھی کرتے تھے۔ اقبال یلدرم کی ادبی خصوصیات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے معتقد بھی تھے اور اہل علم بھی تصور کرتے تھے۔ قرۃ العین حیدر اس سلسلہ میں ان واقعات کی شہادت دیتی ہیں۔ جس کے متعلق انہیں ان کے والدِ محترم نے بتایا تھا۔

> ''ایک مرتبہ بتایا۔ اپنے اولین دور میں اقبال اپنا
> کلام اشاعت سے قبل ہمیں پڑھنے کے لیے بھیج دیا
> کرتے تھے۔'' (139)

یلدرم بھی اقبال کے کلام پر فدا تھے۔ ان کی زبان پر ہر لمحہ، ہر گھڑی کلامِ اقبال کا ورد رہتا۔ یا بالفاظ دیگر یلدرم کلامِ اقبالؒ ہر وقت گھر میں گنگناتے رہتے تھے۔ اور یہ سماں اکثر صبح سویرے ان پر طاری رہتا تھا۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر یوں ذکر کرتی ہیں۔

> ''اکثر صبح صبح ابا جان کے کمرے یا غسل خانے سے
> ان کے گنگنانے کی آواز آتی۔ وہ عموماً اقبال کے شعر

ہوتے۔‘‘ (140)

قرۃ العین حیدر اپنے والد محترم کے متعلق ایک اور جگہ پر بتاتی ہیں کہ سجاد حیدر یلدرم ریٹائر ہونے کے بعد مستقل طور پر لکھنؤ میں سکونت پذیر ہو گئے اور اس نئے گھر میں وہ کلام اقبال ہی ہر وقت گنگناتے رہتے تھے۔ یلدرم اقبال سے بے حد متاثر تھے اور ان کے کلام کے شیدائی تھے۔ کلامِ اقبال کا مطالعہ کرتے جو ان کی زبان پر وردر ہتا۔ جیسے یلدرم اقبال کے گن گاتے تھے، بعینہ ہی قرۃ العین حیدر بچپن ہی سے اپنے والد اور اپنے خاندان سے بے انتہا متاثر تھی۔ یہاں یہ بات بے انتہا اہم معلوم ہوتی ہے کہ انہیں اپنے والد سے جذباتی حد تک لگاؤ تھا۔ قرۃ العین حیدر اس کا تذکرہ ان الفاظ میں کرتی ہیں۔

’’نمبر۲ فیض آباد روڈ پر اکثر صبح سویرے ابا جان کے کمرے سے ان کے گنگنانے کی آواز آتی تھی۔

تیرے بھی صنم خانے میرے بھی صنم خانے دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی

میں نے تقسیم کے المیے پر ناول بعنوان ’’میرے بھی صنم خانے‘‘ رقم کرنا شروع کیا۔‘‘ (141)

قرۃ العین حیدر یلدرم کے اس فعل سے عجیب لذت محسوس کرتی جب یلدرم اقبال کا کلام گنگناتے اور اس کے اندر ایک جذبہ ایمانی اور جوش و خروش پیدا ہوتا اور اسلامی دنیا سے آگاہی ہوتی۔ قرۃ العین حیدر اس سلسلہ میں اپنی کیفیت اس انداز میں بیان کرتی ہیں۔

’’اقبال کے بعض اشعار جو ابا جان گنگناتے انہیں سن کر پھریری سی آتی۔ ’’وہ ترے شہدا پالنے والی دنیا۔ عشق والے جسے کہتے ہیں بلالی دنیا‘‘ اور ’’ہم تو رخصت ہوئے اوروں نے سنبھالی دنیا۔‘‘

(142)
یلدرم اقبال کو مردِ کامل تصور کرتے اور اسلامی دنیا کا ہیرو سمجھتے تھے۔ بالخصوص برصغیر کے مسلمانوں کا نجات دہندہ تصور کرتے تھے۔لیکن اقبال کی اچانک موت نے یلدرم کو صدمے سے نڈھال کر دیا اور کئی دن تک ان کی حالت سنبھل نہ سکی۔جس کے متعلق قرۃ العین حیدر یوں اظہار کرتی ہے۔

''اسی سال علامہ اقبالؒ اور کمال اتاترک نے رحلت کی۔ابا جان کئی دن تک گم سم رہے۔'' (143)

قرۃ العین حیدر کے والد سجاد حیدر یلدرم ہی نہ صرف کلامِ اقبال کے شیدائی تھے بلکہ ان کی والدہ نذر الزہرہ بھی کلام اقبال کو سمجھنے کا شعور رکھتی تھیں اور اقبال کی شاعرانہ عظمت سے آگاہ تھیں۔وہ بھی یلدرم کے شانہ بشانہ اقبال کے اشعار گنگناتی۔جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے یہ گھرانہ کلام اقبال کی مکمل سوجھ بوجھ رکھتا تھا۔یہاں تک کہ کلامِ اقبال کے پڑھنے اور گنگنانے کا یہ سلسلہ گھر میں اُٹھتے بیٹھتے جاری رہتا اور یہ عمل اہلِ خانہ کے مزاج اور دلچسپی اور لگاؤ پر منحصر تھا۔مگر قرۃ العین حیدر کم سنی کی بناٗ پر اسے سمجھنے سے قاصر نظر آتی ہیں۔جس کا تذکرہ وہ خود ان الفاظ میں کرتی ہیں۔

''آتش دان میں آگ سنہرے شیر کی طرح گرجتی رہتی اخبار رسالے پڑھتے پڑھتے جاں اماں اور بھائی خبروں کے متعلق باتیں کرتے تو اُن میں بعض نام بہت پراسرار اور سحر انگیز معلوم ہوتے ''حبشہ کا طغاری''، ''سمرقند''، ''یارقند''، ''کاشغر''، ''مہدی سوڈانی''، ''مراقش'' اور اماں کبھی کبھی گنگناتیں۔ طرابلس کے شہیدوں کا ہے لہو اس میں۔'' (144)

قرۃ العین حیدر اور ان کی والدہ کو انگلستان جانے کا اتفاق ہوا۔ ویسے بھی

نذر الزہرہ یلدرم کے ہمراہ مشرق وسطیٰ کی سیاحت کر چکی تھیں۔ راستے میں ''جبل الطارق'' نظر آیا۔ گو نذر الزہرہ اس قدر پڑھی لکھی خاتون نہیں تھیں مگر تاریخ اسلام سے اچھی طرح آگاہ تھیں اور اسلامی تجدید کے جذبے کے ساتھ ساتھ اقبالیات سے بھی آگاہ تھیں مگر قرۃ العین حیدر اس بات کا اظہارِ افسوس کرتی ہیں کہ آج کی نوجوان نسل اقبال اور جبل الطارق کی اہمیت سے ناواقف ہیں مگر اُن کی والدہ کم پڑھی لکھی ہونے کے باوجود ماضی کے ورثے سے آگاہ تھیں۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں اظہار خیال کرتی ہیں۔

''دور سے جبل الطارق نظر آیا۔ اماں بہت مضطرب ہو کر کھڑکی سے لگی۔ اس چٹان کو دیکھا کیں۔ اور اقبال کے اشعار دہراتی رہیں۔ اس پوری نسل کو اقبال اور اسلامی تاریخ اور اسلامی تجدید کے جذبے اور اپنے ماضی کے ورثے اور اس کی الم ناک گمشدگی کا بڑا شدید احساس تھا حالانکہ ان لوگوں نے کسی اسکول یا کالج میں تعلیم نہیں پائی تھی۔ دورِ حاضر کی کوئی لڑکی میرے خیال میں جبل الطارق دیکھ کر متاثر نہیں ہوگی۔ شاید اس چٹان کی معنویت کا علم بھی نہ ہو۔'' (145)

علامہ اقبال اور قرۃ العین حیدر کے خاندان کی دوستی اور تعلقات جو عرصہ دراز سے نسل در نسل چلتے چلے آرہے ہیں۔ یہ تعلقات اگرچہ گھریلو یا کاروباری سطح سے شروع ہوئے اور ادبی اور تخلیقی ذوق کی راہوں سے گزرتے ہوئے خاندانی تعلقات کے روپ میں قائم و دائم ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے پرنانا میر مظہر علی (ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر) کی دوستی علامہ اقبال کے والد محترم شیخ نور محمد سے شروع ہوئی اور بعد ازاں قرۃ العین حیدر کے نانا میر نذر الباقر اور اس کے بھائی میر ظہور حسنین اور میر فیض العسکری، علامہ اقبال کے ہم

مکتب بنے۔ بعد ازاں قرۃ العین حیدر کے والد سید سجاد حیدر یلدرم اور ان کی والدہ محترمہ نذر الزہرہ کے ساتھ اقبال کے ادبی اور دوستانہ مراسم عروج پر پہنچے۔ یہ بات بڑے فخر کی ہے کہ اقبال اور یلدرم کی وفات کے بعد ان خاندانی رشتوں میں کمی نہیں آئی بلکہ خاندانی محبتوں اور چاہتوں کے ان رشتوں میں اضافہ ہی ہوا۔ علامہ اقبال کے بیٹے جاوید اقبال اور قرۃ العین حیدر کو اس سلسلہ میں قرۃ العین حیدر کی والدہ انہی تعلقات کو آگے بڑھانے کی خاطر گزشتہ تعلقات کو یاد ماضی کی صورت میں بیان کرتی ہیں اور اس طرح اقبال سے دلی لگاؤ کا اظہار کرتی ہیں۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں بیان کرتی ہیں۔

> ''چند روز بعد اگست کے مہینے میں جاوید اقبال جو اسلام پر لیکچر دینے کے لیے آسٹریلیا مدعو کیے گئے تھے سڈنی جاتے ہوئے کراچی آئے۔۔۔ میں نے جاوید سے تجویز آ جکل مغرب میں خود وجودیت کے علاوہ کیتھولک وجودیت بھی اچھی جا رہی ہے۔ آپ اسلامی خود وجودیت کا اجرا کر ڈالیے۔۔۔ آسٹریلیا روانگی سے قبل جاوید جب اماں سے ملنے گارڈن روڈ آئے، اماں حسبِ معمول پلنگ پر لیٹے لیٹے ان سے میر مظہر علی اور شیخ نور محمد کے متعلق سیالکوٹ کی باتیں کرتی رہیں۔'' (146)

قرۃ العین حیدر نے قیام پاکستان کے بعد محکمہ ایڈورٹائزنگ فلمز اینڈ پبلیکیشنز میں ملازمت اختیار کی۔ یہاں اس نے ڈاکومنٹری فلموں کی پروڈیوسر کے علاوہ پاکستان کوارٹرلی کی ایکٹنگ ایڈیٹر کے طور پر 1956ء سے 1960ء تک کام کیا۔ اس محکمہ میں وہ تہذیبی و ثقافتی موضوعات پر مضامین تحریر کرتی تھیں۔ لہٰذا وہ اپنے محکمے کے کام کی نوعیت کے سلسلہ میں ان الفاظ کے ساتھ وضاحت کرتی ہیں مگر وہ علامہ اقبال کے سلسلہ میں زیادہ

متحرک نظر آتی ہیں۔

''بحیثیت کاپی رائٹر میرا اور انور قریشی کا کام یہ تھا کہ فارن پبلسٹی کے لیے تہذیبی موضوعات پر بزبان انگریزی مضامین لکھیں۔ مثلاً لاہور اور ملتان کی تاریخی عمارتیں، مغل مصوری، فلسفہ اقبال، قاضی نذرالسلام کی شاعری، خوشحال خاں خٹک پاکستان کا عظیم شاعر، عبدالقیوم صاحب، یہ مضامین بیرونی ممالک کے پاکستانی سفارتخانوں کے پریس اتاشی حضرات کو بھیج دیے تھے تاکہ ان ممالک کے اخبارات میں چھپیں۔'' (147)

31 مئی 1957ء کو پنجاب یونیورسٹی لاہور کے سبزہ زار میں ایک انٹرنیشنل اسلامک کلوکیم اجلاس منعقد ہوا جس میں تمام دنیا سے تقریباً ایک سو کے لگ بھگ ماہرین اسلامیات لاہور پہنچے۔ (148) اس تقریب میں قرۃ العین حیدر ڈاکومنٹری فلم بنانے کی غرض سے تشریف لائیں۔ اس تقریب میں مسلمان علماً اور دانشوروں کے پورٹریٹ موجود تھے۔ جس میں علامہ اقبال کے پورٹریٹ کو ایک نمایاں اہمیت حاصل تھی۔ قرۃ العین حیدر علامہ اقبال مرحوم سے کبھی ملاقات تو نہ کر سکی لیکن اس کے پورٹریٹ کے زیرسایہ بیٹھ کر دنیا کے دانشوروں اور علماً کے درمیان بیٹھ کر ایک روحانی لذت محسوس کرتی ہے۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر ان الفاظ میں ذکر کرتی ہے۔

''یورپ انگلستان اور امریکہ کے بیس عدد جغادری شرق شناس اور ماہرین اسلامیات اور ترکی، مصر، ایران، عرب ممالک، افغانستان، انڈونیشیا، افریقہ، کمیونسٹ چین، کمیونسٹ روس کے مسلمان علماً اور

دانشور اسٹیج پر علامہ اقبال کے پورٹریٹ کے نیچے ایک
طویل میز پریس کے لیے سجھی تھی۔ جہاں صحافیوں کے
ساتھ میں واحد خاتون بیٹھ کر نٹنگ کرتی اور بھانت
بھانت کی اقوام کے نمائندہ دانشوروں کی صورتیں اور
حرکات وسکنات ملاحظہ کرتی۔'' (149)

قرۃ العین حیدر گو اقبال سے ملاقات نہ کرسکی لیکن وہ اقبال کے متعلق بڑی متجسس
اور معتقد نظر آتی ہیں اور اس سے والہانہ عقیدت کے باعث دلی لگاؤ رکھتی ہیں۔ وہ اقبال
کے نوادرات کو دیکھنے کی بے حد متمنی نظر آتی ہیں اور انہیں نوادرات کی وہ تصویر بنانا چاہتی
ہے جس میں اسے ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جس کے متعلق وہ اظہارِ افسوس کرتی ہوئی
نظر آتی ہیں۔

''کلوکیم کے دوران قلعہ لاہور کے شاہجہان اور
جہانگیر کواڈر اینگر میں اسلامی آرٹ کلچر کی بین
الاقوامی نمائش منعقد ہو رہی تھی۔۔۔۔ ایک کمرے
میں اقبال پویلین سجایا گیا تھا۔ جس کے لیے علامہ
مرحوم کا حقہ، چارپائی اور قالین جاوید نے مستعار دیا
تھا۔ سارے قلعے میں نوادر کا ایک انتہائی بیش قیمت
ذخیرہ سجایا جا چکا تھا۔ میں نے فوٹوگرافر سے کہا کہ
تصویریں لینی شروع کرے۔ اتنے میں ایک صاحب
لپک کر سامنے آئے اور کہا آپ تصویریں نہیں اتار
سکتیں۔'' (150)

قرۃ العین حیدر علامہ اقبال کے نوادر اپنے پاس محفوظ رکھنے کی زبردست خواہاں
تھیں مگر یہ حسرت ناتمام کی صورت اختیار کرگئی۔ نوادر محفوظ کرنے کی یہ خواہش انہیں علامہ

اقبال کے اور بھی قریب لاتی ہے۔ اقبال کے کچھ نوادر سجاد حیدر یلدرم اور نذر سجاد نے بھی محفوظ رکھے ہوئے تھے۔ قیام پاکستان کے بعد وہ انہیں بھارت چھوڑ آئے۔ بھارت دوبارہ منتقلی کے بعد اقبال کے یہ نوادر ان کی ایک عزیزہ نے فروخت کر دیئے جسے کھو کر قرۃ العین حیدر کو بے حد صدمہ ہوا۔ جس کے متعلق وہ تفصیلاً بتاتی ہیں۔

''حسو باجی نے کہا۔ ''اگر صرف چار روز پہلے آئی ہوتیں تمہاری چیزیں بچ جاتیں۔۔۔۔لیکن پچھلے ہفتے اقبال منزل (151) کا بہت سارا سامان فروخت کیا گیا۔ اس کے ساتھ ہی تمہارے چند صندوق اور بنڈل جو بے حد بوسیدہ ہو چکے تھے۔ نیلام والا لے گیا۔''(152)

قرۃ العین حیدر پر اقبال منزل کے سامان کے فروخت کی خبر بجلی کی مانند گری اور وہ اس کے حصول کے لیے بے تاب و بے چین ہوگئی اور وہ اسے حاصل کرنے کے لیے نیلام گھر پہنچیں اور نیلام والے سے سامان کے متعلق استفسار کیا۔

''میں نے کہا۔ ''مہاراجکمار محمود آباد کے ہاں اقبال منزل سے جو سامان آپ لوگ یہاں لائے ہیں۔ اس میں کچھ باقی ہے یا سب بک گیا؟''(153)

نیلام گھر والا کاروباری نقطہ نظر سے قرۃ العین حیدر کی خواہش کو بھانپ گیا اور وہ اس سامان سے زیادہ منافع کمانا چاہتا تھا۔ قرۃ العین حیدر اس اصرار پر تھیں کہ وہ یہ چیزیں واپس خریدنا چاہتی ہیں مگر اس نے چیزیں واپس کرنے سے صاف انکار کر دیا اور برملا بدیانتی کا مظاہرہ کیا۔ یہاں بھی قرۃ العین حیدر کو اقبال کے نوادر کے حصول میں مایوسیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ جس کا وہ ذکر یوں کرتی ہیں۔

''مشکل ہے۔ اقبال منزل سے جو سامان آیا تھا وہ تو

سارا ہمارا ایجنٹ کہیں بھجوا چکا ہے۔ میں معلوم کرتا
ہوں اور دوسرے کمرے کو بڑھ گئے۔ معاً میری نظر
ایک الماری پر پڑی جس کے ایک تختے پر کشمیری فریم
میں نانا نذر الباقر مرحوم لندن میں بیٹھے مسکرا رہے
تھے۔'' (154)

جیسا کہ اس سے قبل بھی ذکر کیا گیا ہے کہ قرۃ العین حیدر 31 مئی 1957ء کو انٹرنیشنل اسلامک کلوکیم کے منعقدہ اجلاس لاہور میں شرکت کے لیے کراچی سے تشریف لائیں۔ تو اس دوران علامہ اقبال کے فرزند جاوید اقبال سے ملاقات ہوئی۔ جاوید اقبال نے قرۃ العین حیدر کو اپنے ہاں آنے کے لیے مدعو کیا تو قرۃ العین حیدر نے ریلوے ریزرویشن کی حقیقت بیان کرتے ہوئے کراچی واپس جانے کی مجبوری بتائی مگر جاوید اقبال قرۃ العین حیدر کو اپنے گھر لے جانے کے بضد رہے۔ اس سلسلہ میں قرۃ العین حیدر اور جاوید اقبال کے درمیان ایک دلچسپ مکالمہ بازی بھی ہوئی۔

''جاوید اقبال انگلستان سے ڈاکٹریٹ اور بیرسٹری کر
کے آچکے تھے اور جاوید منزل میں رہتے تھے اور
قانون کی پریکٹس کر رہے تھے۔ انڈر اسٹیمنٹ والے
برٹش سنس آف ہیومر کے مالک تھے۔ ایک روز فرمایا
''چاہتا ہوں فلاں تاریخ کو آپ کی دعوت کروں۔''
میں نے کہا۔ ''اس تاریخ کو کراچی واپس جا رہی
ہوں۔ ریزرویشن ہو چکا ہے۔''
''ریزرویشن کینسل ہو سکتا ہے۔''
''ریلوے والوں کا کہنا ہے کہ اس کے اگلے دس دن
تک جگہ نہیں مل سکے گی۔''

''مگر آپ ریل سے کیوں جارہی ہیں۔'' قدرت اللہ
شہاب صاحب نے پوچھا جو لاہور آئے ہوئے تھے۔
''چند ڈوکومنٹری فلموں کے پرنٹ تیار ہو چکے ہیں۔
ان کے ڈبے ساتھ لے جانے ہیں۔''
''چلیے ابھی ریلوے کے دفتر چلتے ہیں۔ جاوید کو دیکھتے
ہی ریلوے والا موم ہو جائے گا۔''
''ایک صدر مملکت کا سیکریٹری اور شاعر ملت کا فرزند۔
ان دونوں کو دیکھ کر سارا ٹائم ٹیبل بدلا جا سکتا
ہے۔''............ایسا ہی ہوا۔'' (155)

قرۃ العین حیدر جاوید اقبال کے اصرار پر جاوید منزل میورو ڈ پہنچیں اقبال کی کوٹھی کو دیکھ کر محظوظ ہوئیں اور ایک لمحہ کے لیے شیکسپیئر کے مکان میں پہنچ کر اقبال اور شیکسپیئر کی رہائش گاہوں کا موازنہ کرنے لگ گئیں مگر اقبال کی لائبریری اور ضخیم کتب دیکھ کر مبہوت ہو کر رہ گئیں کہ اقبال کس قدر بڑے فلاسفر تھے اور اس قدر وہ کتب بینی کرتے تھے۔قرۃ العین حیدر ایسی صورت حال کا مظاہرہ ان الفاظ میں کرتی ہیں۔

''جاوید منزل میورو ڈ کو جو اب علامہ اقبال روڈ
کہلاتی تھی۔ایک پرانی وضع کی کوٹھی تھی جس کی وہی
اہمیت ہونی چاہیے جو اسٹریٹ فرڈ اون میں شیکسپیئر
کے مکان کی ہے لیکن اقبال بلحاظ پیمانہ وقت ابھی ہم
سے اتنے قریب ہیں کہ جاوید منزل جا کر وہ
Sense of Awe نہیں پیدا ہوتا تھا۔ جو
مثلاً قونیہ میں محسوس ہوتا ہے۔ جاوید نے مجھے علامہ
اقبال کی اسٹڈی دکھائی۔الماریوں میں ضخیم جلدیں،

بڑی میز، یہ کتابوں کی مہک اس وقت میں چند لمحوں
کے لیے ہیبت زدہ سی کھڑی رہی۔'' (156)

جاوید اقبال اور قرۃ العین حیدر کی ادبی دوستی کے سبب ان کے حلقہ احباب میں اضافہ ہوا۔ قدرت اللہ شہاب جو قرۃ العین حیدر سے جاوید اقبال کی رہائش گاہ میں مل چکے تھے وہ بھی قرۃ العین حیدر کے متعلق جاوید اقبال سے استفسار کرتے رہتے تھے۔ جاوید اقبال قرۃ العین حیدر کی اقبال شناسی کے معتقد ہو گئے اور انہوں نے اسے ایک مقالہ ''اقبال۔ ایک باپ کی حیثیت سے'' بھیجا۔ جاوید اقبال قرۃ العین حیدر کو ان کی علم و فضیلت کی برتری کے سبب ''رابعہ بصری'' تصور کرنے لگے۔ اس سلسلہ میں جاوید اقبال نے قرۃ العین حیدر کو ایک خط مورخہ 19 اپریل 1958ء کو کراچی میں ارسال کیا۔

''شہاب کئی مرتبہ حضور سے کراچی میں رابطہ قائم
کرنے کی کوشش کرتے رہے لیکن ان کی اطلاع کے
مطابق آج کل آپ شدت سے روزے رکھنے میں
مصروف ہیں گویا اگر دفتر میں ٹیلی فون کیا جائے تو پتہ
چلتا ہے آپ کسی میٹنگ پر گئی ہیں اور جب گھر پہ فون
کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ آپ سو رہی ہیں۔ حسب
فرمائش مضمون ''اقبال ایک باپ کی حیثیت سے''
ارسال کر رہا ہوں اگر پسند آئے تو اس کا ترجمہ
انگریزی میں بھی تحریر کر کے ارسال کروں گا۔ چند
ایک پرانے مضمون انگریزی میں لکھے ہوئے پڑے
ہیں لیکن پرانے کاغذات ابھی کھولے نہیں اگر کوئی
اچھی چیز نکلی ارسال کروں گا۔ میں 2 یا 3 مئی کو ایک
بار پھر کراچی پہنچ رہا ہوں۔ ہفتہ عشرہ تک قیام ہوگا۔

شہاب اور میں آپ سے ملنے کی کوشش کریں گے اگر
اجازت ہوتو۔ میرا ایک ننھا سا بھانجا ہے نام اس کا
تحسین ہے جو آپ سے ملاقات کا خواہش مند ہے۔
اسے ادب سے دور کا بھی واسطہ نہیں لیکن آپ کو رابعہ
بصری سے کم نہیں سمجھتا۔'' (157)

جاوید اقبال قرۃ العین حیدر سے ملنے کراچی آئے یہاں وہ اپنے محکمہ کی اعلیٰ افسر ہونے کے ساتھ ساتھ بہترین کارکن بھی تھیں۔ اپنے کام میں وہ یکتا تھیں۔ قرۃ العین حیدر نے جاوید اقبال اور قدرت اللہ شہاب کی اپنے محکمہ کے آفیسر انور قریشی سے بھی ملاقات کروائی اور ان کی رہائش گاہ پر بھی لے گئیں اور انہیں کراچی کے بہترین کلب ''فرائیڈ کلب'' کی سیر کروائی جہاں شگفتہ اور خیرہ کن ادبی، نظریاتی اور سیاسی بحثیں جاری رہیں۔ جاوید اقبال کے ساتھ قرۃ العین حیدر اپنی ملاقات کے متعلق ان الفاظ میں ذکر کرتی ہیں۔

''جاوید کے کراچی آنے پر ایک شام میں جاوید
اور شہاب کو ایئر کاٹج لے گئی جہاں حسب معمول
کوئی زبردست نظریاتی بحث چھڑی ہوئی تھی۔
جاوید اقبال سیاسی لحاظ سے کنزرویٹو آدمی تھے۔''
(158)

جاوید اقبال قرۃ العین حیدر کی اس ملاقات سے بے حد متاثر ہوئے اور اس ملاقات سے اُن کی زندگی میں ایک نمایاں تبدیلی رونما ہوئی جہاں وہ سیاسی لحاظ سے کنزرویٹو رہتے تھے اب انہوں نے پاکستان کی سیاسی صورتحال کا جائزہ بھی لینا شروع کر دیا۔ اس سلسلے میں وہ قرۃ العین حیدر کے دل وجاں سے شکر گزار نظر آتے ہیں اور بالخصوص ''فرائیڈے کلب'' کے حوالے سے ممنون ہیں۔ جس کی وجہ سے انہوں نے فکرِ اقبال میں دلچسپی لیتے ہوئے ایک مقالہ بعنوان ''فکر اقبال کی روشنی میں پاکستان کی سیاست حاضرہ کا

جائزہ‘‘ تحریر کیا اور 3 مئی 1958ء کو یہ مقالہ قرۃ العین حیدر کی خدمت میں ارسال کیا۔

’’ایک مقالہ بعنوان ’’فکر اقبال کی روشنی میں پاکستان کی سیاست حاضرہ کا جائزہ‘‘ ارسال خدمت ہے۔ یہ مقالہ میں نے یومِ اقبال کے موقع پر لاہور میں پڑھا تھا اور بڑا پسند کیا گیا۔ اگر مجھے اور شہاب صاحب کو فرائیڈے کلب میں نہ لے جاتیں تو شاید یہ مقالہ کبھی تحریر نہ کیا جاتا گویا آپ کی اور آپ کے چند احباب کی پاکستان کے بارے میں نااُمیدی اور مایوسی کا اظہار اس مقالے کی تشکیل کا موجب بنا۔ اگر ہو سکے تو اسے پڑھ کر ان صاحبان کی نذر کر دیں تاکہ وہ شخصیتیں جو اس مقالے کی تحریر کا باعث بنیں۔ کم از کم اس مقالے کو ایک نظر دیکھ تو لیں اگر یہ مقالہ ان کی نا امیدیوں اور مایوسیوں کا ازالہ کر سکے تو میں یہ سمجھوں گا کہ میری کوشش ناکام ثابت نہیں ہوئی۔ میں انشاء اللہ جون کے شروع میں کراچی آنے کی کوشش کروں گا۔ نہ ہو نومید۔۔۔‘‘ (159)

جون 1960ء میں قرۃ العین حیدر کو محکمہ وزارت اطلاعات ونشریات کے ملازم کی حیثیت سے ایک بار پھر لاہور جانے کا اتفاق ہوا۔ اگرچہ لاہور میں ان کا قیام ان کی عزیزہ آپا ثمن کے گھر تھا مگر وہ جاوید اقبال کی ملاقات کی بھی متمنی تھیں کہ جاوید اقبال سے ملاقات ہو جائے۔ قرۃ العین حیدر نے جاوید کو اپنی آمد کے متعلق آگاہ کر رکھا تھا جبکہ

اہلِ خانہ اس کی لاہور آمد سے بے خبر خوابِ خرگوش کے مزے لے رہے تھے۔ اس واقعہ سے قرۃ العین حیدر اور اقبال کے خاندان کی دوستی اور تعلقات کی بنأ پر قربت کا گہرا احساس ہوتا ہے اور رشتہ داروں عزیز بھائیوں کی مانند ایک ہی خاندان کے افراد معلوم ہوتے ہیں۔ جس کا اظہار وہ خود ان الفاظ میں کرتی ہیں۔

''جس وقت نشو اور میں لاہور ایئر پورٹ سے آپا ثمن کے ہاں نمبر 49 لارنس روڈ پہنچے رات کے گیارہ بج چکے تھے گرمیوں کا زمانہ تھا۔ باغ میں رات کی رانی معطر تھی۔ سب لوگ باہر لان پر مچھر دانیاں لگائے محوِ خواب تھے......... جاوید مجھے اور نشو کو نمبر 49 لارنس روڈ پہنچانے آئے۔'' (161)

اس سفر کے دوران قرۃ العین حیدر اور جاوید اقبال ''ادبی تخلیقات'' پر گفتگو کرتے رہے اور ان دونوں کے درمیان
قرۃ العین حیدر کا ناول ''آگ کا دریا'' زیرِ موضوع رہا۔ جس کے متعلق قرۃ العین حیدر یوں ذکر کرتی ہیں۔

''میں نے کہا۔ ''یار لوگوں نے یہ مشہور کر دیا ہے کہ ناول ورجینا وولف کی اور لینڈو سے متاثر ہو کر لکھا ہے۔ حد ہے'' ۔۔۔ جاوید نے کار برساتی میں روکتے ہوئے کہا۔ ''کل ایک اردو دان کینڈین خاتون کہہ رہی تھیں کہ اس کے پہلے حصے میں ایک جگہ ہرمین ہمس کے سدھارتھ کی جھلک ہے۔ میں نے

سدھارتھ نہیں پڑھی۔'' (161)

قرۃ العین حیدر جاوید اقبال کی شخصیت سے بے حد مرعوب ہیں اور اُن کی ادبی صلاحیتوں کی معتقد ہیں۔ جاوید ان کی نظر میں دورِ جدید کے ایک مثالی شخص کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس سے وہ بے حد متاثر نظر آتی ہیں۔

''اسلامی نظریاتی قدامت پرستی سے قطع نظر جاوید خود بہت جدید ذہن کے آدمی تھے۔ نہایت جدید ترین تکنیک کے افسانے سویرا (لاہور) میں لکھے تھے۔ بعد میں اس شاہین بچے کی طبیعت ادب کی طرف سے ہٹ گئی............ انہی دنوں میں نے ''ایک مکالمہ'' میں سبط حسن ''کامریڈ صفتِ حسن'' اور جاوید کو ڈاکٹر عقاب آفاقی کے روپ میں پیش کیا............ جاوید اقبال اب مسٹر جسٹس جاوید اقبال جج لاہور ہائی کوٹ۔'' (162)

قرۃ العین حیدر نے اپنی تصانیف میں علامہ اقبال کے انہی خاندانی تعلقات کے ساتھ ساتھ علامہ اقبال کے افکار و نظریات کا بھی ذکر کیا ہے۔ جن سے انہوں نے استفادہ کیا ہے یا انہی افکار و نظریات اور حالات واقعات کو اپنی تصانیف میں آگے پھیلایا ہے۔ جن سے وہ بے حد متاثر نظر آتی ہیں۔ آیئے اب ہم قرۃ العین حیدر کی اقبالیات سے دلچسپی اور اُن افکار و نظریات کو زیر بحث لاتے ہیں جن سے علامہ اقبال کے اثرات اُس پر نمایاں نظر آتے ہیں۔

حواشی اور حوالہ جات

1۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 43

2۔ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ جلد نمبر 9 شمارہ نمبر 5 ادارہ ادبستان اردو ہال بازار امرتسر۔ صفحہ نمبر 3

3۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 46

4۔ بال جبریل۔ محمد اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز ادبی مارکیٹ چوک انار کلی بازار لاہور۔ اگست 1999 صفحہ نمبر 28

5۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 44

6۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 44

7۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 97

8۔ گلگشت۔ قرۃ العین حیدر۔ جلد اول۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 145

9۔ گلگشت۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 145

10۔ گلگشت۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری

گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ 145

11۔ گلگشت۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ 144

12۔ کارِ جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 45

13۔ کارِ جہاں دراز ہے'' کی مصنفہ (قرۃ العین حیدر)

14۔ کارِ جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 46

15۔ سفینہ غم دل۔ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور۔ سال اشاعت 1999ء صفحہ نمبر 134

16۔ زندہ رود۔ جلد اول۔ جاوید اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ' پبلشرز لاہور۔ اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 7

17۔ گلگشت۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 140

18۔ زندہ رود۔ جلد اول۔ جاوید اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ' پبلشرز لاہور۔ اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 3

19۔ زندہ رود۔ جلد اول۔ جاوید اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ' پبلشرز لاہور۔ اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 6

20۔ ضرب کلیم۔ محمد اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز ادبی مارکیٹ چوک انارکلی بازار لاہور۔ اگست 1999 صفحہ نمبر 86

21۔ زندہ رود۔ جلد اول۔ جاوید اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ' پبلشرز لاہور۔ اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 15

22۔ روز گار فقیر (جلد دوم) فقیر سید وحید الدین ۔ لائن آرٹ پریس، کراچی، سال اشاعت 1966ء صفحہ نمبر 15
23۔ زندہ رود ۔ جلد اول ۔ جاوید اقبال ۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ، پبلشرز لاہور ۔ اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 18
24۔ ذکر اقبال ۔ عبدالمجید سالک ۔ بزم اقبال، لاہور، مئی 1983ء صفحہ نمبر 8
25۔ زندہ رود ۔ جلد اول ۔ جاوید اقبال ۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ، پبلشرز لاہور ۔ اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 20
26۔ سید نذر الباقر۔
27۔ کار جہاں دراز ہے ۔ جلد اول ۔ قرۃ العین حیدر ۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور ۔ (س ن) صفحہ نمبر 157
28۔ کار جہاں دراز ہے ۔ جلد اول ۔ قرۃ العین حیدر ۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور ۔ (س ن) صفحہ نمبر 157
29۔ کار جہاں دراز ہے ۔ جلد اول ۔ قرۃ العین حیدر ۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور ۔ (س ن) صفحہ نمبر 231
30۔ ذکر اقبال ۔ عبدالمجید سالک ۔ بزم اقبال، لاہور، مئی 1983ء صفحہ نمبر 9
31۔ کار جہاں دراز ہے ۔ جلد اول ۔ قرۃ العین حیدر ۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور ۔ (س ن) صفحہ نمبر 157
32۔ اقبال کے حضور جلد اول ۔ نذیر نیازی، سید ۔ اقبال اکیڈمی، کراچی سال اشاعت 1971ء ۔ صفحہ نمبر 170-169
33۔ قرۃ العین حیدر کی نانی۔
34۔ کار جہاں دراز ہے ۔ جلد اول ۔ قرۃ العین حیدر ۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور ۔ (س ن) صفحہ نمبر 158

35۔ ذکر اقبال۔عبدالمجید سالک۔بزم اقبال' لاہور' مئی 1983ء صفحہ نمبر 271

36۔ کار جہاں دراز ہے۔جلد اول۔قرۃ العین حیدر۔مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔(س ن) صفحہ نمبر 157

37۔ اقبال کا ذہنی ارتقاء۔غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر۔مکتبہ خیابان ادب لاہور' سال اشاعت جنوری 1978ء صفحہ نمبر 12-11

38۔ کار جہاں دراز ہے۔جلد اول۔قرۃ العین حیدر۔مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔(س ن) صفحہ نمبر 158-157

39۔ ذکر اقبال۔عبدالمجید سالک۔بزم اقبال' لاہور' مئی 1983ء صفحہ نمبر 18

40۔ اقبال کا ذہنی ارتقاء۔غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر۔مکتبہ خیابان ادب لاہور' سال اشاعت جنوری 1978ء صفحہ نمبر **12-11**

41۔ کار جہاں دراز ہے۔جلد اول۔قرۃ العین حیدر۔مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔(س ن) صفحہ نمبر 127

42۔ مضمون سجاد حیدر یلدرم۔قرۃ العین حیدر ماہنامہ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔جلد نمبر 9 شمارہ نمبر 5 ادارہ ادبستان اردو ہال بازار امرتسر۔صفحہ نمبر 3

43۔ کار جہاں دراز ہے۔جلد اول۔قرۃ العین حیدر۔مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔(س ن) صفحہ نمبر 99

44۔ کار جہاں دراز ہے۔جلد اول۔قرۃ العین حیدر۔مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔(س ن) صفحہ نمبر 125

45۔ کار جہاں دراز ہے۔جلد اول۔قرۃ العین حیدر۔مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔(س ن) صفحہ نمبر 125

46۔ کار جہاں دراز ہے۔جلد اول۔قرۃ العین حیدر۔مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔(س ن) صفحہ نمبر 99,187

47۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 99,193

48۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 127

49۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 129

50۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 245

51۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 129

52۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 126

53۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 126

54۔ انتخابات سجاد حیدر یلدرم۔ مرتبہ و مقدمہ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز ' لاہور۔ سال اشاعت 1990ء صفحہ نمبر 12

55۔ دیباچہ بانگِ درا۔ محمد اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز ادبی مارکیٹ چوک انارکلی بازار لاہور۔ اگست 1999ء صفحہ نمبر 10

56۔ اقبال نامہ حصہ اول۔ مرتبہ۔ عطاء اللہ، شیخ۔ ایم اے۔ ناشر شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار لاہور 1951ء صفحہ نمبر 3

57۔ بانگِ درا۔ محمد اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز ادبی مارکیٹ چوک انارکلی بازار لاہور۔ اگست 1999 صفحہ نمبر 89

58۔ سجاد حیدر یلدرم بحیثیت شاعر و ادیب' پرنسپل مشتاق احمد زاہدی ۔ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ جلد نمبر 9 شمارہ نمبر 5 ادارہ ادبستان اردو ہال بازار امرتسر۔ ستمبر 1943ء صفحہ نمبر 53-52

59۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 206-205

60۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 206

61۔ زندہ رود۔ جلد اول۔ جاوید اقبال ۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ' پبلشرز لاہور ۔اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 61

62۔ بانگِ درا۔محمد اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز ادبی مارکیٹ چوک انارکلی بازار لاہور۔اگست 1999 صفحہ نمبر 53

63۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 128

64۔ عروج اقبال ۔افتخار احمد صدیقی ، پروفیسر، ڈاکٹر۔ بزم اقبال کلب روڈ لاہور' جون 1987ء صفحہ نمبر 159

65۔ تاریخ ادب اردو۔ ملک حسن اختر ۔ابلاغ میاں مارکیٹ ، اردو بازار، لاہور طبع دوم 1996ء صفحہ نمبر 537-527

66۔ مضمون ''چند لمحے سجاد حیدر یلدرم کے ساتھ''۔ صلاح الدین حیدر پگڈنڈی' یلدرم نمبر۔ جلد نمبر 9 شمارہ نمبر 5 ادارہ ادبستان اردو ہال بازار امرتسر صفحہ نمبر 110

67۔ دیباچہ بانگِ درا۔محمد اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز ادبی مارکیٹ چوک انارکلی بازار لاہور۔اگست 1999 صفحہ نمبر 13-12

68۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 130

69۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 140

70۔ مقالاتِ اقبالؒ۔ مرتبہ۔ عبدالواحد معینی، سید۔ آئینہ ادب۔ چوک مینار انارکلی لاہور۔ سال اشاعت 1982ء صفحہ نمبر 51

71۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 147-148

72۔ انتخابات سجاد حیدر یلدرم۔ مرتبہ و مقدمہ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ سال اشاعت 1990ء صفحہ نمبر 93

73۔ انتخابات سجاد حیدر یلدرم۔ مرتبہ و مقدمہ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ سال اشاعت 1990ء صفحہ نمبر 93-94

74۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 143

75۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 162,163

76۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 132-133

77۔ انتخابات سجاد حیدر یلدرم۔ مرتبہ و مقدمہ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ سال اشاعت 1990ء صفحہ نمبر 56-57 اور

کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 133

78۔ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ جلد نمبر 9 شمارہ نمبر 5 ادارہ ادبستان اردو ہال بازار امر تسر۔ صفحہ نمبر 38

79۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 171

80۔ احباب اسی دور کے ادیب علامہ راشد الخیری، علامہ محمد اقبال، شیخ عبد القادر اور مولوی ممتاز وغیرہ تھے۔

81۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 181

82۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 184

83۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 184

84۔ پگڈنڈی یلدرم نمبر۔ جلد نمبر 9 شمارہ نمبر 5 ادارہ ادبستان اردو ہال بازار امر تسر۔ صفحہ نمبر 38

85۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 172

86۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 174

87۔ مقالاتِ اقبالؒ۔ مرتبہ۔ عبد الواحد معینی، سید۔ آئینہ ادب۔ چوک مینار انارکلی لاہور۔ سال اشاعت 1982ء صفحہ نمبر 184

88۔ مقالاتِ اقبالؒ۔ مرتبہ۔ عبد الواحد معینی، سید۔ آئینہ ادب۔ چوک مینار انارکلی لاہور۔ سال اشاعت 1982ء صفحہ نمبر 184

89۔ مفکر پاکستان ۔ محمد حنیف شاہد ۔ سنگ میل پبلیکیشنز لاہور ۔سال اشاعت 1982ء صفحہ نمبر 215-214

90۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 232

91۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 232

92۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 233

93۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 233

94۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 233

95۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 213

96۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 214

97۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 217

98۔ انتخابات سجاد حیدر یلدرم ۔ مرتبہ و مقدمہ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ سال اشاعت 1990ء صفحہ نمبر 19

99۔ خطوط اقبال ۔ رفیع الدین ہاشمی ۔ مکتبہ خیابان ادب، لاہور۔ اشاعت اول 1976ء صفحہ نمبر 151-150

100۔ اقبال کے ان اشعار سے مراد ''پیام مشرق'' کی فارسی نظم ''تنہائی'' صفحہ نمبر 118 پر درج ہے بحوالہ خطوط اقبال۔ رفیع الدین ہاشمی۔ صفحہ نمبر 151

101۔ محمد عاکف (1873-1936) ترکی کا معروف اسلامی شاعر تھا۔ اقبال اور عاکف کی شاعری میں زبردست ہم آہنگی پائی جاتی ہے دیکھئے۔ اقبال اور عاکف۔ ثروت صولت۔ فکر ونظر' اسلام آباد۔ اگست 1975ء

102۔ خطوط اقبال۔ رفیع الدین ہاشمی۔ مکتبہ خیابان ادب لاہور اشاعت اول 1976ء صفحہ نمبر 150-151

103۔ اقبال کے یہ تینوں اشعار علی گڑھ میگزین میں 1925ء کو شائع ہوئے۔ یہ اشعار زبور عجم میں غزل نمبر 37 پر درج ہیں۔ مگر غزل کی ترتیب میں فرق ہے۔ بحوالہ خطوط اقبال صفحہ نمبر 152

104۔ خطوط اقبال۔ رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر۔ مکتبہ خیابان ادب لاہور اشاعت اول 1976ء صفحہ نمبر 152

105۔ پنجاب گزٹ 5 نومبر 1909ء حصہ اول صفحہ نمبر 809 سروسز کی تاریخ (انگریزی) یکم جولائی 1909ء صفحہ نمبر 329

106۔ پنجاب گزٹ 20 جنوری 1911ء حصہ اول صفحہ نمبر 32 جنوری 1911ء جلد نمبر 5 نمبر 36 صفحہ نمبر 2

107۔ اقبال کا ذہنی ارتقأ۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر۔ مکتبہ خیابان ادب لاہور' سال اشاعت جنوری 1978ء صفحہ نمبر 13

108۔ زندہ رود۔ حصہ دوم۔ جاوید اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ' پبلشرز لاہور ۔اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 147

109۔ انوار اقبال۔ مرتبہ۔ بشیر احمد ڈار۔ اقبال اکادمی کراچی۔ سال اشاعت 1967ء صفحہ نمبر 25

110۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 43
111۔ انتخابات سجاد حیدر یلدرم۔ مرتبہ و مقدمہ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ سال اشاعت 1990ء صفحہ نمبر 16
112۔ انتخابات سجاد حیدر یلدرم۔ مرتبہ و مقدمہ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ سال اشاعت 1990ء صفحہ نمبر 16
113۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 187
114۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 142
115۔ متعلقات خطبات اقبال ۔مرتبہ۔ عبداللہ، سید ۔اقبال اکادمی پاکستان ،لاہور، سال اشاعت 1977ء صفحہ نمبر 20-17
116۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 229
117۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 232-229
118۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 242
119۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 243
120۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 243و244

121۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 245

122۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 248

123۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 248

124۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 249

125۔ تشکیل جدید الہیات اسلامیہ۔ محمد اقبال ۔ بزم اقبال نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور طبع سوم: مئی 1986 صفحہ نمبر 242

126۔ کار جہاں دراز ہے ۔ جلد اول ۔ قرۃ العین حیدر ۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور ۔ (س ن) صفحہ نمبر 131,378

127۔ انوار اقبال ۔ مرتبہ بشیر احمد ڈار ۔ اقبال اکادمی کراچی ۔ سال اشاعت 1967ء صفحہ نمبر 317

128۔ اقبال نامہ حصہ اول ۔ مرتبہ ۔ عطاء اللہ، شیخ ۔ ایم اے ۔ ناشر شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار لاہور 1951ء صفحہ نمبر 155

129۔ اقبال نامہ حصہ اول ۔ مرتبہ ۔ عطاء اللہ، شیخ ۔ ایم اے ۔ ناشر شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار لاہور 1951ء صفحہ نمبر 148

130۔ اقبال نامہ حصہ اول ۔ مرتبہ ۔ عطاء اللہ، شیخ ۔ ایم اے ۔ ناشر شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار لاہور 1951ء صفحہ نمبر 143

131۔ اقبال نامہ حصہ اول ۔ مرتبہ ۔ عطاء اللہ، شیخ ۔ ایم اے ۔ ناشر شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار لاہور 1951ء صفحہ نمبر 216

132۔ اقبال نامہ حصہ دوم۔ مرتبہ۔ عطاء اللہ، شیخ۔ ایم اے۔ ناشر شیخ محمد اشرف تاجر کتب کشمیری بازار لاہور 1951ء صفحہ نمبر 348
133۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 378
134۔ انتخابات سجاد حیدر یلدرم۔ مرتبہ و مقدمہ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ سال اشاعت 1990ء صفحہ نمبر 210
135۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 312
136۔ زندہ رود۔ جلد اول۔ جاوید اقبال۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ، پبلشرز لاہور۔ اشاعت اول 1984ء صفحہ نمبر 137
137۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 262
138۔ شیشے کے گھر۔ قرۃ العین حیدر۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ سال اشاعت 1998ء صفحہ نمبر 189-188
139۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 412
140۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 140
141۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 462
142۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 345

143۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 382

144۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد اول ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 345-344

145۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 335

146۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 316

147۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 99

148۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 230

149۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 232

150۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 232

151۔ مہاراجہ سر علی محمد خان (تعلقدار محمود آباد) کی جونیئر رانی اور حسو باجی کی سمدھن کا مکان بحوالہ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 345

152۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 345

153۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم ۔قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں

اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 245

154۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 346

155۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 245-246

156۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 246

157۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 254

158۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 255

159۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 255

160۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 314-315

161۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 316

162۔ کار جہاں دراز ہے۔ جلد دوم۔ قرۃ العین حیدر۔ مکتبہ اردو ادب بازار ستھاں اندرون لوہاری گیٹ لاہور۔ (س ن) صفحہ نمبر 316,387

قلمی معاونین

دریافت-۴

بریگیڈئر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان	ریکٹر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
ڈاکٹر جمیل جالبی	D-26، بلاک، نارتھ ناظم آباد، کراچی
ڈاکٹر سید معین الرحمٰن	الوقار، 50، لوئر مال، لاہور
ڈاکٹر طیب منیر	صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج سیٹلائٹ ٹاؤن، راولپنڈی
ادیب سہیل	D-159، بلاک 7، گلشن اقبال، کراچی۔
ڈاکٹر قاضی عابد	شعبہ اردو، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
ڈاکٹر عطش درانی	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
ڈاکٹر ریاض قدیر	صدر شعبہ اردو، گورنمنٹ ایجوکیشن کالج برائے سائنس، ٹاؤن شپ، لاہور۔
ڈاکٹر محمد ساجد خان	شعبہ اردو، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
ڈاکٹر گوہر نوشاہی	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
ڈاکٹر سرفراز ظفر	صدر شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
بشریٰ پروین	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

محمد ادریس چیمہ	ایم۔فل سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، اسلام آباد۔
ارشد معراج	پی ایچ۔ڈی سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
حافظ محمد شفیق انجم	پی ایچ۔ڈی سکالر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
بریگیڈئر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان	ریکٹر، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد
پروفیسر رفیق بیگ	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
ڈاکٹر ممتاز کلیانی	شعبہ اردو، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
محمد شہزاد	شعبہ صحافت، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔
شازیہ آفتاب	شعبہ اردو، ایف۔جی ڈگری کالج برائے خواتین، کوہاٹ کینٹ
ڈاکٹر روبینہ شہناز	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
ڈاکٹر شذرہ منور	شعبہ ایڈوانس سٹڈیز، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔
قاضی افضال حسین	شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، بھارت۔
ڈاکٹر میاں مشتاق احمد	صدر شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔
ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر	شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔
ڈاکٹر انور محمود	صدر شعبہ جرمن زبان، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد۔

پرتو روہیلہ	مکان نمبر 8، سٹریٹ 42، ایف ایٹ ون، اسلام آباد۔
ناصر عباس نیر	شعبہ اردو، یونیورسٹی اوینٹل کالج، لاہور۔
ڈاکٹر ضیاء الحسن	شعبہ اردو، یونیورسٹی اوینٹل کالج، لاہور۔
صوفیہ یوسف	شعبہ اردو، شاہ عبداللطیف بھٹائی یونیورسٹی، خیر پور۔
عطاء الرحمٰن قاضی	شعبہ اردو، گورنمنٹ فریدیہ کالج، پاک پتن۔
ڈاکٹر رشیدہ حسن	شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔
عابد سیال	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔
ڈاکٹر سید علی انور	صدر شعبہ عربی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔
فوزیہ اسلم	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔
پروفیسر فتح محمد ملک	صدر نشین، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔
ڈاکٹر مہر نور محمد خان	شعبہ فارسی، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔
ڈاکٹر محمد آفتاب احمد	شعبہ اردو، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز، اسلام آباد۔
ایم خالد فیاض	شعبہ اردو، یونیورسٹی آف گجرات۔
نسیم عباس چوہدری	بتوسط شعبہ اردو، بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان۔

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

(ISSN # 1814-2885)

DARYAFT

(Issue - 4)

National University
of
Modern Languages, Islamabad